

Liturg.

1158.^v

Liturg.

Quante

1158^m

190

ZUR REFORM

DES

KIRCHENGESANGES.

44 A

NEW REFORM

1888

KIRCHENGESANGS.

ZUR REFORM
DES
KIRCHENGESANGES.

I.
DAS GREGORIANISCHE SYSTEM.

ALLEN MUSIKFREUNDEN GEWIDMET

VON
BERNHARD QUANTE.

„Lex lux.“

Prov. 6, 23.

MÜNSTER,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH REGENSBERG.

1867.

Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.



VORWORT.

Es ist akademischer Brauch, dass der Aufsteller von Thesen, die er zu vertheidigen sich anheischig macht, diesen, gewissermassen als sein Portrait, eine kurze *vita* anfügt. Diesem Brauche möchte ich mich für meine nachstehend gebotene Abhandlung um so lieber anschliessen, als einerseits dieselbe an sich nichts weiter ist, als eine Zusammenstellung von Thesen, die ich, anfänglich Willens, sie nackt dem Publikum vorzulegen, später einfach und schmucklos zu bekleiden für zweckmässiger hielt, andererseits aber auch meines Erachtens mein Lebensgang in musikalischer Beziehung wesentlich mit dem behandelten Gegenstande innig verwachsen ist, so dass eine kurze Darlegung desselben zur Illustrirung meiner Arbeit eben so interessant, als nützlich sein dürfte.

Geboren im J. 1812 zu Coesfeld, einer alten Stadt Westfalens, wo mein Vater Lehrer an einer in der Gemeinde gelegenen Volksschule war, ward ich, 1822 in das damalige Progymnasium, jetzt Gymnasium, aufgenommen, wegen meiner mir von der Natur verliehenen musikalischen Begabung sofort zum Gesangchore herangezogen, der damals noch in den musikalischen Messen und Laudes fleissig gepflegt wurde. Unser Lehrer und Musikmeister *J. Schild*, ein musikalisch ungewöhnlich begabter Mann, schlug in meiner Ausbildung den zu jener Zeit üblichen nicht üblen Weg ein: ich musste den Violinkasten tragen und neben ihm am Pulte, wo er die erste Geige spielte, die Gesangpartie singen und das Blatt wenden. Kaum war ich durch diese öftern Uebungen etwas notenfest geworden, ohne zu wissen wie, so trat an seine Stelle — *Schild* war zugleich Actuar am dortigen Gerichte — ein für die Anstalt gewonnener Lehrer in der Person des *J. Rump*. Derselbe, gleichfalls Organist, wie jener, gab mir den ersten Unterricht im Klavierspiel, das ich aber, kaum begonnen, bei eintre-

tender Kränklichkeit des Lehrers zu früh schon in Vertretung beim Orgelspiel verwerthen musste. Was daraus für meine musikalische Entwicklung entstehen musste, entstand. Als der Lehrer siechte und starb, war ich in meinem 14. Jahre Organist der Anstalt; mir wuchs mächtig der Kamm, ich dünkte mich Meister; von einer ordentlichen Ausbildung war nie Rede gewesen, und konnte es jetzt bei zunehmender Einbildung um so weniger sein. Mit grossem Danke erinnere ich mich noch gern der Stunde, in der mir von meinem ersten Lehrer dieser Dummkamm recht gründlich geschnitten wurde. Er war Organist an der Hauptpfarrkirche geblieben; und eines Abends, als er dort zu spielen hatte, hatte ich es darauf abgesehen, mein Licht bei ihm leuchten zu lassen. Ich war zu ihm hinauf an die Orgel gegangen; da sass der alte, bewegliche Herr, mit ungewöhnlicher Meisterschaft die Töne beherrschend; ich war ihn begrüßend hinter ihn auf den hochstehenden Orgelstuhl getreten, gewärtig und sehnlich wünschend, er möge mich mal zum Spiel einladen. Richtig! „Willst mal spielen?“ näselte er mir über die Schulter hin — er schnupfte stark —. „Das kann ich wol mal thun,“ antwortete ich, und während er zur Seite rückend — es ward eben eine einfache Litanei gesungen — mir Platz machte, und ich die Beine hinübersetzte, ruft er: „*Fis dur*“. Der alte Herr kannte sicher meine Armseligkeit und meinen dummen Dünkel; sonst wurde dieser Gesang in *G* genommen; er hatte, so meine ich es zeither, absichtlich die schwerere Tonart gewählt. Mir fing es an vor den Augen zu tanzen, ich hatte Mühe, die Haupttöne des Gesanges zu finden; von einem nur etwas haltbaren Satze konnte natürlich nicht die Rede sein. So stotterte ich etwa drei Sätze fort, da ruft er mit derselben scharfnäselnden Stimme: „Mach mal einen Ausfall!“ Ja, ich und Ausfall! ich hatte ja meine liebe Noth, die Hauptstrasse zu halten. Möglicherweise wurde ich noch confuser, denn plötzlich fasst er mich am Kragen und schickt mich mit den Worten: „Da geh hin und lerne erst was“ unsanft in die Tiefe. Ich hätte mich auf immer verkriechen mögen. Was half's, dass ich nun zu Hause angekommen das *Fis dur* ernstlichst vornahm! Aber eins hatte mir doch der Vorfall geholfen: mein Einbildungshorn war gründlich eingeschnitten und abgestossen. Gott mag dem guten Herrn den Liebesdienst vergolten haben!

Indess konnte von einer wahren Ausbildung auch ferner nicht die Rede sein: zu ihm als Lehrer zu gehen litten die Verhältnisse nicht, weitere Gelegenheit gab es auch nicht. Als später der von mir versehene Dienst anderweitig besetzt wurde, schaute ich mit zunehmenden Jahren mit immer grösserer Ehrfurcht und Staunen auf das Spiel; aber ich hatte keine Grammatik gelernt, wie wollte ich die Syntax verstehen? So trieb ich denn, wie so viele Dilettanten, die Musik weiter; sie bot mir, so meinte ich, manche Erquickung und Freude; mehr war sie mir aber auch nicht. In den dreissiger Jahren in der Seelsorge angestellt, fühlte ich den alten Trieb für Orgel und Contrapunkt im Kreise gleichgesinnter, aber auch wenig mehr als oberflächlich theoretisch gebildeter Freunde neu erwachen; mein grösstes Sehnen war damals zu *Rinck* zu kommen; im Contrapunkt hatte ich mir *Cherubini* verschafft und den ersten Theil bereits durchgearbeitet. Da ward ich im Jahre 1840 an die Rectoratschule zu Rees am Niederrhein versetzt, und während der 44 Jahre, die ich dort blieb, bemühte ich mich mit grosser Lust, den Knaben auch Gesang zu lehren. Mein, durch gute, empfängliche Stimmen gesegnetes Streben war von unserm Hochwürdigsten Herrn Bischofe *Johann Georg* auf einer Firmungsreise bemerkt worden. Derselbe berief mich alsdann im J. 1854 an die Cathedrale zu Münster, wo ich als Vicar Unterricht im Kirchengesange geben sollte. Kirchengesang! davon wusste ich so gut wie nichts; ich sang meine Theile im Gottesdienste, weil ich sie als Kind schon konnte; die eigenthümlichen Notenzeichen — wir haben in unserer Diözese noch die guidonischen Notenformen — galten mir als Hieroglyphen. Noch mehr, wenn mal von den Alten, *Palästrina* und den übrigen die Rede gewesen, hatte ich mir alte grosse Notenformen gedacht, die längst und mit Recht in die Rumpelkammer gelegt seien. Es war mal erzählt, einzelne Herren könnten über Kirchengesang grosse Reden halten. „Was die wol soviel davon zu sagen wissen“, dachte ich bei mir. „Ich wüsste nicht viel mehr, als: „Es ist doch was Schönes um die Musik.“ Jetzt danke ich, dass ich auf diesem Gebiete so fabelhaft unwissend war. Meine späteren Lehrer fanden *tabula rasa* und hatten auch nicht das kleinste aus dem früheren Unterricht überkommene Hinderniss zu beseitigen. — Und so ausgerüstet sollte ich Lehrer des Kirchengesanges werden!

Glücklicherweise knüpfte ich sofort den Wunsch und die Bitte an, dass ich zuvor in den katholischen Süden reisen möge, um mich etwas auszubilden. Während der Hochwürdigste Herr, der, wo es gilt, kirchliche Zwecke zu heben, überall mit leuchtendem Eifer vorangeht, sofort diese Bitte gewährte und mit seiner bekannten Munifizenz unterstützen zu wollen versprach, handelte es sich zunächst um den Ort und die Person für meine Ausbildung. Er schlug München vor, wo *Ett's* Richtung Bahn gebrochen haben würde; mich zog es mächtig nach Salzburg zum Franziskanerpater *Singer*, dessen Abhandlung: „*Metaphysische Blicke in die Tonwelt*“ ich eben vorher gelesen, und von dessen Fantasirkunst ich Wunderbares gehört. Von Freunden war mir der Kanonikus *Dr. Proske* in Regensburg genannt als tüchtigster Kirchenmusiker Baierns. Zu ihm glaubte ich dann zunächst reisen zu müssen, um bei ihm über die Wahl des Ortes, ob München oder Salzburg, mich Rath zu erholen. Gott hat es gefügt, dass ich so nach Regensburg kam und dort blieb; denn Jeder, der mit dem Wissen und Wirken der damals dort in voller Manneskraft arbeitenden Männer, *Proske* und *Mettenleiter*, bekannt ist, wird mir darin beistimmen, dass ich eine bessere Schule für Kirchenmusik nicht finden konnte. *Mettenleiter* ward mein Lehrer im Gregorianischen Gesang und im Contrapunkt, *Proske* in der Literatur der kirchlichen Harmoniker. Den zahlreichen Verehrern des Ersteren dürften einige Züge aus meinem Zusammenreffen und Umgang mit ihm sicher willkommen sein, da sie das Bild des Mannes zu vervollständigen im Stande sind, der, mit Recht darf man es sagen, sein Leben für die Reform des Kirchengesanges geopfert, und noch nicht so sehr gewürdigt ist, als er verdient.

Bekanntlich war *Mettenleiter* von *Proske* an die „Alte Kapelle“ in Regensburg als Chorregent heran-, und durch langjährigen Verkehr in dessen reichen Wissensschatz hineingezogen. „Wir haben hier einen Mann“, sagte bei der ersten Vorstellung *Dr. Proske* zu mir, „er heisst *Mettenleiter*, derselbe ist Chorregent an der alten Kapelle, ich glaube, der könnte Ihnen für Ihren Zweck dienen. Kommen Sie diesen Nachmittag gegen 3 Uhr, ich werde Sie ihm vorstellen.“ Gegen 3 Uhr sass ich am Tische, worauf der Kaffee bereit stand, die Thür geht auf, und hereintritt in devoter Haltung, in schwarzem Stoffrock, dessen Schnitt und Form stark an einen

Küster oder Dorflehrer erinnerte, ein hagerer, schwächtiger, nicht zu grosser Mann, eher dem Aeusseren nach für einen Jüngling zu halten. Ich gestehe auch heute zu meiner Beschämung: Sicher war es mir schon nicht recht gewesen, dass ich so plötzlich durch ganz unbekannte Hand von meinem golden ausgemalten Salzburg zurückgehalten werden sollte, zumal Regensburg an dem Tage meiner Ankunft, der viel Regen brachte, nicht sonderlich freundlich mich angemuthet hatte. Und jetzt dies unscheinbare Männlein sollte mein Lehrer sein? Indess ich sollte schon bald dafür gestraft werden. Wir hatten uns nach den üblichen Einleitungen gesetzt; es kam sehr bald die Rede auf den Zweck meiner Reise. Was ich alles — ich war heiss begeistert, endlich einmal etwas Gescheides lernen zu können — über denselben herausgefeuert habe, weiss ich nicht mehr; aber als ich in der Wärme die überschwengliche, platte Phrase ausgesprochen: „Ich werde schon Augen, Ohren, Nase und Mund aufthun, um was zu lernen“, setzte stracks der junge Mann im schwarzen Stoffrock hinzu: „Nützt alles nichts, da muss auch gearbeitet werden.“ Das traf mich hart; wusste ich doch aus den Jahren meines Lehramtes, dass ich streng, vielleicht zu streng auf das Arbeiten gehalten hatte. Und doch hatte er Recht meiner heissen Romantik gegenüber, und zugleich mit diesem Einen Worte sich selbst gezeichnet. Aufgearbeitet, rein verzehrt hat sich dieser Ehrenmann für die edle Sache. Wie oft habe ich später des Abends das frugale Mahl mit ihm getheilt; wir waren mitten im Gespräche: da stockt es plötzlich, er ist fest eingeschlafen; seine Frau sagt mir, das geschehe so jeden Abend; dann bleibe er sitzen bis gegen 44 Uhr, um dann durch kurze Ruhe auf dem Lager sich zu stärken für das mit der frühen Morgenstunde wiederbeginnende Tagewerk.

Nach einigem Zögern, indem ich den scharfen, nicht sehr einnehmenden Eindruck, den die ganze Situation auf mich gemacht hatte, mit dem ruhigen Raisonement verwischte, es sei ja thöricht, wenn ich solcher Lappalien halber den Versuch nicht wagen wollte, trat ich ein, es war am 31. August; am 4. September trug ich bereits meine Arbeitsmappe, und nicht lange nachher den *Fux* unter dem Arme. In der ersten Stunde musste ich mich an den Flügel setzen; ich hatte wenig in meiner Weise präludirt, da unterbrach er mich mit den Worten: „Schon genug;

auch kein Stil.“ Nun setzte er sich zum Flügel. Nach kurzem Präludium spielte er den ersten Satz des *Kyrie paschale*. Wer hat ihn — nebenher bemerkt bin ich jetzt prinzipiell und aus vielfachen Gründen gegen jede Harmonisirung oder Begleitung des Gregorianischen Gesanges — aber wer hat ihn versucht, wie er ihn niedergelegt hat in seinem *Organum*, ohne auf den ersten Augenblick entzückt von der Reinheit und lieblichen Festigkeit auszurufen: So nur kann die Begleitung sein. Das fühlte auch ich und brach voll Entzücken in die Worte aus: „Prächtig, so möchte auch ich es können“, und setzte hinzu: „Sehen Sie diesen meinen Priesterrock nicht an, sondern behandeln Sie mich, wie einen Schüler vom Lande; wenn ich nur was lerne.“ „Ich werde Sie schon am Kreuze zappeln lassen“, erwiderte er. Und er hat treulich Wort gehalten. Mit aller Liebe, mit dem heiligsten Feuer ging er an die Arbeit mit mir; nie, nie habe ich solche Begeisterung für die Kirchenmusik gesehen. Die schönsten Stunden waren des Morgens zur Zeit, wenn ich das Frühstück bei ihm nahm; dann ward er von der Schönheit seines Gegenstandes und dem bestehenden Jammerzustand zu Zeiten dermassen hingerissen, dass er eher einem Vulcane, als trocknen Lehrer glich; es ergoss sich in mein empfängliches Innere eine solche Glut und Kraft, dass ich sie wahrhaftig meine Glieder durchströmen fühlte. Aber dieser Eifer war gepaart mit einer ehernen Strenge. Zur Zeit stand er mit der Unbeugsamkeit seiner festen Prinzipien allein in seiner Umgebung, in ganz Baiern. Es ist begreiflich, wie viele Gegner sein Streben haben musste. Da war er gestellt, wie ein Pfeiler im Strom; natürlich, dass sowol durch seine innere Ueberzeugung, als den äusseren vielfach erbärmlichen Antagonismus sich im Laufe der Jahre sein Character wie mit Eisen berindet hatte. „*Mettenleiter*“, sagte mir einmal sein hoher Verehrer, der mildere und weichere *Proske*, als er meine Gedrücktheit fühlte, „ist eine etwas herbe Frucht, aber wohl Dem, der sie nicht verschmäht und bei ihm aushält.“ Am schlimmsten erging es mir, wenn ich hie und da einen Einwurf mir erlaubte, und er wol in Folge früherer Täuschung mein ernstes Streben in Zweifel ziehen und die Fruchtlosigkeit seiner Bemühungen befürchten mochte. — Nach Monatsfrist wurde ich zur Orgel geführt. Ein würdigeres Spiel als das seinige habe ich nicht gehört. Aber nun meine Noth. Es war eigenthümlich: ich wusste gründlich, dass ich nichts konnte,

ward zudem in meinem Innern stets unbeholfener und dummer. Davon nur ein schlagendes Beispiel. Wir hatten die Kirchen-tonarten begonnen; er sang mir Abschnitte aus den verschiedenen Tonarten vor, mein Ohr an den Character der einzelnen zu gewöhnen. Schlechterdings konnte ich nicht begreifen, wie er die einzelnen classificiren konnte, und in meiner Einfalt benutzte ich einmal den Augenblick, in dem er das Zimmer verlassen hatte, zum Nachschauen, durch welches Zeichen er sich doch den jedesmaligen Ton gemerkt habe. Von dem Unterrichte verstand ich wenig oder nichts; ich äusserte mal zu *Proske* nach einer längeren Belehrung, ich käme mir vor wie Jemand, der an der Donau sitze und schöpfe Wasser mit der Hand, und alles schlüpfe ihm durch die Finger. Im Unterricht bekam ich in der Regel heftigen Kopfschmerz, darauf Schlafsucht, ich meine von der übergrossen geistigen Anstrengung, die in kurzer Zeit mehr wollte, als der Geist fassen konnte. Eins blieb mir bei all diesen Leiden: die grosse Lust und die Erkenntniss der Wahrheit. Meine einzige Zuflucht war das Gebet, besonders des Morgens in der Messe, das ich so unablässig fortsetzte, dass ich mir oft sagte, ich dürfe meinem Gott nicht mehr damit überlästig sein. — Und nun sollte ich auch spielen! Nichts können, und wissen, dass man nichts kann, und dann was leisten sollen. Wer wird's mir verargen, dass ich beim Eintritt auf die Orgel die Heiligen, namentlich die h. Cäcilia um ihre Hülfe anflehte. Und nun musste mir mal so ein unvermittelter Septimenaccord entwischen. — Genug aber — ich danke Gott, und ihm, dem Edlen, Theuren, Unvergesslichen. Nach drei Monaten konnte er in seiner drolligen Weise seiner guten Frau in meiner Gegenwart das Zeugniss über mich geben: „Gelt Theres, hab' ich dir nicht gesagt, ich müsste den Herrn umwenden wie'n alten Strumpf?“ — Im vierten Monat meiner Studien trat nun *Proske* selbstthätig in den Gang derselben ein. Einen ganzen Monat führte er mir in abendlichen 3 — 4 Stunden die classische Literatur des harmonischen Mittelalters mit seinen tiefen, geistreichen Erläuterungen am Instrument vor; ich ward durchtränkt von dem Stil, entzückt von seinen Schönheiten und den erhabenen Interpretationen. In meiner Jugend hatte mein Vater uns Kindern ein Zaubermährchen erzählt von Jemand, der in der Tiefe eines Brunnens von einem alten Männlein eine verborgene Thür aufsperrn lässt und nun

in einen Feengarten von Tausend und Einer Nacht tritt: Perlen, Juwelen, Diamanten und aller Glanz strahlt ihm entgegen. Jetzt war ich wirklich in diesen Garten versetzt. — Wie soll ich es euch, ihr Edlen, die ihr bereits seit Jahren unter der Erde ruht, wie soll ich es euch lohnen, was ihr an mir gethan, wie ihr mich getragen und mit eurem Herzblut mich genährt habt! Ich schied im Januar 1852, nachdem der Cursus im Gregorianischen wie Harmonischen, wenn auch nur cursorisch, vollendet war. Wie kann ich aber von Baiern scheiden, ohne der Freunde und der freundlichen Kreise dankbar zu gedenken, die mir den Aufenthalt so sehr versüßt haben, vor allen des lieben Häuschens an Obermünster, das zwei Opfer der Liebe birgt, unter ihnen eine Landsmännin, die mir Mutter, Schwester und Freundin ward? Wie sollte ich in meiner *vita* des Hochw. Herrn *Heinrich*, Bischofs von Passau vergessen können, dessen Erscheinung auf meinem Lebenswege so durchschlagend für meine Studien werden sollte, dass es mir vergönnt sein mag, hier den Vorgang aufzuzeichnen.

Am 8. November 1851 war ich mit dem Dampfboote nach Passau gefahren, um dort am folgenden Sonntage den mir gerühmten Kirchengesang zu hören. Nach dem Gottesdienste, der sehr würdig abgehalten wurde, führte mich ein geistlicher Herr, an den ich von Regensburg aus empfohlen war, zum Hochwürdigsten Bischofe. Hatte mich der hohe, doch freundliche Ernst und die Würde der äusseren Erscheinung schon mächtig erfasst, was soll ich sagen von der nun folgenden Scene? Kaum hatten wir Platz genommen, und er gehört, dass die Kirchenmusik mein Studium sei, als er über die hohe Bedeutung derselben, wie der Musik überhaupt, eine beinahe zweistündige flammende Ansprache an mich richtete, deren Hauptgedanken ein über das anderemal wie zuckende Blitze mein Inneres trafen, so dass ich aufjauchzte über den Glanz, mit dem die Wahrheiten in das Dunkel meiner Seele fielen. Hatten meine Lehrer, möchte ich sagen, in mir den Leib der Kunst geformt, hier war es der reine, heilige, himmlische Genius selbst, der leuchtend in denselben eingehaucht wurde. Jetzt erst begriff ich im Herzen, was es um das Wort sei, die Musik könne eben sowohl heilige Muse, als tödtendes Gift sein; ich hatte den Samen einer höheren Erkenntniss empfangen, von dem, ich will es nur offen gestehen, alle meine

ernsteren Auffassungen dieser höchsten und gefahrvollsten aller Künste zeither ausgegangen sind und ausgehen werden. Aus ganzer Seele unterschreibe ich das inhaltschwere Wort *Plato's*: „Die Musikgesetze können nicht geändert werden ohne Aenderung der Staatsgesetze“; aus ganzer Seele die Lobpreisungen und Warnungen der Kirchenväter. Das Alles habe ich jener lebensvollen Rede zu verdanken, die mit Einem Schlage die letzte Binde mir von den Augen riss; noch mehr, das Geistesauge mir öffnete, dass es in Gebiete schaute, die es bisher nicht geahnt oder doch bei meinen Lehrern nicht verstanden hatte. *Diese Sprache* hatte ich verstanden. — Gott, der Geber alles Guten, wird es ihm, dem erhabenen Hirten, gelohnt haben und noch lohnen, was diese zwei Stunden, denen er später in Rom noch drei andere zuzusetzen so geneigt war, für all mein Denken und meinen ganzen Lebensweg gewirkt haben.

Mit dem Bewusstsein, es gibt, wie die Wahrheit nur Eine ist, und diese ist in der von Christus gestifteten Kirche, so auch nur Eine wahre Musik; mit der unerschütterlichen Ueberzeugung, die Prinzipien derselben zu besitzen, und mit dem wiederholten Gelöbnisse, gern um ihren Besitz, wie Jakob um die Rachel, vierzehn Jahre dienen zu wollen, begann ich nun anfangs 1852 meine Wirksamkeit als Lehrer der Domchorsänger. Nach Jahresfrist hatte unser Hochwürdigste Herr *Johann Georg* die Gewogenheit, mich in seine Begleitung zur Reise in die ewige Stadt zu nehmen.

Gern verweile ich in meiner Erinnerung bei dem eigenthümlichen Gange, den meine Entwicklung zum tiefern Verständnisse des Kirchengesanges durch diese Reise nahm, und hoffe, dass der freundliche Leser mir in die Einzelheiten nicht ohne Interesse folgen wird. — Was mir fehlte, war Zweierlei: Zunächst überzeugungsvolles Erfassen der gregorianischen Melodie, und zweitens, Höherschätzen derselben über alle, auch die erhabenste Harmonik. In ersterer Beziehung sollte mir das tiefere Verständniss von einer Seite angebahnt werden, von der mit mir der Leser es schwerlich erwartet hätte. — Es war in den ersten Tagen des März 1853, als wir eines Nachmittags das auf der Insel San Lazaro bei Venedig liegende armenische Kloster besuchten. Es war eben zur Vesperzeit, und in der Kirche standen die Chorsänger in Abhaltung des Gottesdienstes versammelt.

Zum erstenmale hörte ich die eigenthümlich näselnden Töne und gestehe offen, dass die Art und Weise des Tones wie des Gesanges meinen, wie der ganzen Reisegesellschaft Ohren nicht eben zum angenehmsten klang. Zum zweitenmale hörte ich die Armenier am Tage vor Ostern in Rom, und ich erinnere mich sehr wohl, dass der Gesang mir schon weniger missfiel. Mittlerweile setzte ich meine Studien fort, zum grössten Theile mit Copiren der Harmoniker des Mittelalters in den Bibliotheken, ab und zu auch mit practischen Gesangübungen des Gregorianischen Graduals — wir hatten glücklicherweise in der Anima, wo ich wohnte, die Plantinianische Ausgabe — mich beschäftigend. So war Weihnachten gekommen, und wieder zog es mich zu den Armeniern. Diesmal hörte ich sie, ohne zwar mehr von dem Melodischen zu verstehen, doch mit grösserer Geneigtheit an. Drei Tage nachher stehe ich vor meinem Gradual und übe; da stutze ich plötzlich über den Klang einer Formel und frage mich, wo ich doch die so geformt schon gehört. Im Nu fällt mir der Armenische Gottesdienst ein. Wer beschreibt mein Entzücken! Ich wusste von Regensburg her, der Gregorianische Gesang stamme aus dem Orient: ich hatte die Quelle gefunden. Eine halbe Stunde später war ich bereits bei dem armenischen Erzbischof *Hurmuz*, ihm Mittheilung von meiner Entdeckung machend und um Unterricht in ihrer Gesangsweise bittend. Mit Liebe und regem Interesse ging derselbe auf meine Eröffnungen und Vergleiche ein, reichte mir aus dem Schatze seines Wissens diesmal und später manchen interessanten, für meinen Zweck nutzbarsten Wink, und würde mich schliesslich durch seine Notiz, ihre Hauptgesangschule, von deren Einrichtung er mir Wunderbares erzählte, sei zu Constantinopel, aber schon in Verfall, aus Liebe und Durst zur Tradition dahin zu reisen vermocht haben, wenn nicht der Zusatz, ich müsse zur Ausbeutung doch des Armenischen kundig sein, und dazu brauche es eine Reihe von Jahren, meinen Eifer eingedämmt hätte. Es würde zu weit führen, wenn ich Ferneres an diesen Vorfall sich anschliessende mittheilen wollte, nur das Eine sei noch angefügt, dass ich in der darauf folgenden Octav von Epiphanie, in der in der Kirche S. Andrea della Valle täglicher Missionsdienst gehalten wird, einen Armenier das Evangelium singen hörte, wie ich es nie besser gehört habe, auch schwerlich besser hören werde. Das war wie der feinste Duft,

wie Sammt; der Gesang erinnerte mich an *Fiesole's* himmlische Bilder. Ja, der armenische Bischof hatte Recht, wenn er zu mir über den abendländischen und morgenländischen Gesang mal äusserte: „*No so, come, ma vostro canto fa tanto freddo, il nostro pero tocca il cuore*“. (Ich weiss nicht, wie, aber euer Gesang lässt so kalt, wogegen der unsere das Herz rührt.)

Alle meine späteren Nachforschungen, namentlich in der Entzifferung der alten Codices, erbrachten mir die Ueberzeugung, dass in ähnlicher Duftigkeit und Flüssigkeit, wenn auch etwas fester und markirter, auch der Gregorianische Gesang in seiner Blüthezeit executirt worden sein müsse. Ob die Zeit je wiederkehren wird, in der sein Vortrag in dieser Weise wieder allgemein werden wird? Ich habe viele Gründe, es stark zu bezweifeln, wohingegen ich die Behauptung stets nur habe belächeln können, dass der Gregorianische Gesang (Choral) diesen Lapidarstil habe, aus diesen Quadern zusammengesetzt sei in breiten, langsamen, gleichen Noten, bei deren Anhören ich wenigstens mehr an einen auf dem Sande liegenden, nach Wasser schnappenden Fisch, als an den Duft eines Beetes der lieblichsten Blumen erinnert werde.

Es ist leicht begreiflich, dass durch diese Vorgänge mein Studium des Gregorianischen Gesanges mehr in den Vordergrund zu treten begann. Aber noch immer fehlte mir der Sinn, dass ich ihn aller harmonischen Musik — und wie war ich von ihren Schönheiten erfüllt — aus Ueberzeugung vorzog. Ich sage: aus Ueberzeugung, d. h. dass meine Seele im Herzen ihn wirklich höher stellte, als die künstlerischere Form. Dass er besser sein müsse, weil er der eigentliche Gesang der Kirche ist, wusste ich; dass die Melodie überhaupt höher steht, als die Harmonie, war mir gewiss; es fehlte, wie gesagt, eben noch die Ueberzeugung des Herzens, und wo sollte ich diese finden, wenn nicht im Gebete. Und mein Gebet ist im vollsten Maasse erhört und erhört sich immer noch mehr. Wie mich auch das kleinste Sätzchen mehr und mehr erfreut und innig entzückt, ich habe keine Worte, das auszusprechen.

Eben um jene Zeit war es nun auch, dass mein Ohr anfang, aufmerksam und mit Freude jene Cantilenen zu hören, wie sie noch in antiker Weise in den vielen Bruderschaften, ferner im Volke bei den Arbeiterinnen, bei den Landleuten im Gebrauche sind. In Neapel ist das noch mehr als in Rom der Fall; es sind kurze

gregorianische Formeln, mit denen der über die Strasse wandernde Verkäufer seine Waare ausruft; noch mehr habe ich dies, ich möchte sagen, gregorianische Kraut in Spanien gefunden; Haus vor Haus ertönten in Toledo die antiksten Weisen, wie es schien und wie es auch bei den römischen Landleuten wirklich der Fall ist, freie Fantasien, in Italien meistens im ersten und zweiten Kirchenton, in Spanien dagegen naturwüchsiger durch alle Tonarten modulirend. — Es reihte sich nun rasch eine Gelegenheit an die andere; mein Sinn ward so geschärft, meine Lust derartig, dass ich, wie der Hund der Spur des Hasen, so diesen Gesängen nacheilte. — Gar besonders beschäftigte mich auch die Frage, ob ich wol in diesen antiken Gesängen die strengen diatonischen Gesetze wiederfinden würde. In Rom, wie in ganz Italien, so weit ich es kenne, nicht minder in Spanien (Frankreich, soweit ich darüber urtheilen kann, sucht und hat mehr Reinheit im Choral) ist die Diësis, der ungregorianische sogenannte Halbton, in den wenigen Resten des Gregorianischen Gesanges ziemlich stark verbreitet, für das Studium des Gregorianischen Gesanges überhaupt in den Kirchen wenig Gelegenheit. Eines Abends komme ich nun in Rom bei einem Blinden vorüber, der vor einem Marienbilde seine Weisen sang, wie das so üblich ist. In dem Augenblicke höre ich die prachtvolle Doppelformel *fédéc d.* Ich hatte einen Fund gemacht; ich bestelle ihn beschenkt auf den folgenden Tag in meine Wohnung. Er kommt, und beginnt auf mein Ersuchen abermals jene Canzone, aber wie? *e cis d.* Nein, sage ich, das ist es nicht. Er wird verlegen, versucht wieder, abermals *cis*; erst zum drittenmale fasst er wieder sein *c* und führt so das Ganze zu Ende. —

Einmal hatte ich in dieser Beziehung noch besonderes Glück. Es war von Deutschland aus die Bitte gestellt, anzugeben, wie im *Veni Creator* die beiden Töne auf *Cre* zu nehmen seien, *g f* oder *g fis*. (Die Theorie sagt *g f*; überhaupt hier beiläufig bemerkt: der Gregorianische Gesang kennt und duldet keine anderen kleinen Secunden (sogenannte Halbtöne), als *ab*, *ef*, *hc*; das steht so fest, als dass es einen Gregorianischen Gesang gibt. Darüber vielleicht später in einer besondern Abhandlung.) Nun trete ich an einem Sonntage in Capua in eine der Kirchen, und im selben Augenblick intonirt der Priester am Altare, wie ich hören konnte, eben kein studirter Sänger, *g a g / g . . .*

Nachdem ich meine Studien mit einem achttägigen Aufenthalt bei den griechisch singenden Basilianern in Grotta ferrata, und mit einer fünfwöchentlichen Benutzung des reichen Archivs auf Monte Cassino beendet hatte, kehrte ich, nun im lebendigen Bewusstsein der Tradition, Ende 1855 in's Vaterland zurück, um dem Wunsche meines Oberhirten gemäss meinen Unterricht fortzusetzen. Der Kreis war erweitert: die Theologie studirenden Akademiker sollten ebenfalls im Kirchengesange unterrichtet werden. Und eben die Lectionen, die ich dort gab, sind es, denen ich die in der vorliegenden, und, so Gott will, in den folgenden Abhandlungen niedergelegte Arbeit verdanke. Es galt mir zunächst, zu Gunsten der verschollenen, misskannten, misshandelten, abgelebten Kirchenmusik den Boden aufzureissen und mit den mir innewohnenden Ideen zu befruchten. Viel practische Folge schien das zunächst nicht zu haben. Daran lag mir auch nicht viel: mein erster und letzter Zweck war, aufzuwecken, für eine heilige Sache zu begeistern, weniger für die Gegenwart, als für die Zukunft zu wirken. Ich überzeugte mich einerseits von der Macht unserer Musik, die, hat sie einmal in irgend einer Fassung Platz gegriffen, so sehr schwer abweichender Lehre ebensowol Verständniss als Eingang erlaubt; andererseits erklärte ich mir, und, wie ich glaube, mit Grund, da ich aus eigener Erfahrung urtheilen konnte, den hohlen, todten, in sich unwahren Mechanismus unseres heutigen Musiksystems und Musikunterrichts als das Haupthinderniss für vieles Andere, insbesondere für eine gedeihliche Pflege der wahren Musiklehre. Schrittweise in meiner Erkenntniss fortgeführt, hatte ich erst im J. 1858 das H als Hauptton fallen zu lassen angefangen; ich erinnere mich noch sehr wohl, dass ich, statt dessen das B (A B kleine Secunde) als Hauptton einlegend, längere Zeit das Bild in mir hatte, als trete ich vorsichtig auf einen hingelegten Stein, noch ungewiss, ob er auch halte. *(Ja, er hat gehalten.)* So hatte ich nach und nach mit dem zeitherigen System, dem heute die ganze Welt dient, gebrochen, also auch minder oder mehr mit Allem, was darum und daran hing und hängt. Um nur Einzelnes zu erwähnen: F und C sind für die Notenschrift mit Linien die ursprünglichen und wahren Schlüssel, da sie die Lage des Hauptstammtons ($B = F = c$), und mit ihm die Lage der kleinen Secunde, als des zunächst unter ihm liegenden, für den Gesang und das Treffen wichtigsten Inter-

valles bezeichnen; ich erklärte deshalb den Schlüssel als das Zeichen, das angibt, wo die kleine Secunde ist; offenbar konnte und durfte mir demnach der G-Schlüssel nicht zusagen, weil er rein mechanisch, und mir in der freiesten, edelsten Kunst, die das innere Leben am sichersten und besten beleben kann und soll, jede todte Form von Herzen zuwider ist. Ich begann meine Lectionen nach den ersten Uebungen der kleinsten Intervalle mit kurzen, leichten, sangbaren gregorianischen Formeln, jeder Scala-übung, zumal der falschen mit der doppelten kleinen Obersecunde — ef, hc —, gründlich abhold. Ich lehrte nicht nach den Buchstaben die Noten treffen, sondern glaubte von dem allerdings unvollkommenen Fünfliniensystem ¹⁾ einen bessern Gebrauch machen zu müssen, indem ich die Stelle der Noten mit dem Auge erfassen und so die Stimme gleichsam turnen liess. Und indem ich in solcher Weise allüberall auf den Grund der Sache und ihren Geist einzugehen bemüht war, konnte unmöglich fehlen: Ich ward vielfältig nicht verstanden, oft missverstanden, meine Sätze vielwärts auch, wenn auch nicht widerlegt, misskannt. Unterdessen baute sich mein ganzes System mehr und mehr fest und sicher aus; nach jeder Stunde erprobte ich die Wahrheit des Spruches: *Docendo discimus*, und war schliesslich mit der Vollendung desselben 1860 an's Ziel gelangt.

Eine grosse Freude sollte mir indess jetzt werden. Ich fing an, die Richtigkeit meines Systems an Singknaben zu versuchen. *Wunderbareres habe ich nie gesehen*. Wenn ich zu ihnen in den Unterricht trat, war es nicht anders, als wenn der Vogel seine Jungen füttert; sie drängten sich mit Hunger heran, nahmen sichtlich mit dem Munde die Unterweisung, wie süsse Kost, deren sie bedurften, auf, und was das merkwürdigste, die *jüngsten* unter ihnen fassten die auch den begabteren Erwachsenen zu schweren Punkte *spielend*; und in Kurzem hatte ich auf die Richtigkeit des Systems sowol, als der Methode die schlagendste Probe gemacht.

Damit war denn auch die active Seite meines Wirkens vor-

¹⁾ Ich sage unvollkommen. Warum soll man die Tonsprache nicht eben so bequem, wenn nicht bequemer schreiben können, als die Wortsprache? Gregor hat es gekonnt; und wenn wir es heute nicht können, so können wir eben weniger.

läufig abgeschlossen: ich ward leidend und musste mich vom Unterrichte zurückziehen. Ein Bewusstsein ist mir aber bis heute geblieben. Es sind im Gregorianischen Gesange noch viele Punkte, zu deren Erkenntniss, ich will sagen, tieferen Fassung ich heute noch nicht gedrungen bin; so ist mir die an sich, sollte man meinen, so einfache Sache einer currenten Notenschrift ohne Hülfe einer Linie heute noch ein ungelöstes Räthsel; ebenso fühle ich, dass ich die Einflüsse der modernen Musik noch nicht so überwunden habe, dass ich z. B. in den verschiedenen Tonarten und dem Stil vollends athme und lebe. An die Frage, wie es anzustellen, dass wir doch endlich einmal eine der Kirche und der Sache würdige allgemeine Tonsprache — sie allein kann alle Nationen umschlingen — erhalten, wie wir zu Einer tadellosen Gregorianischen Ausgabe kommen, wage ich mich nicht; ihre Beantwortung liegt noch ganz und gar ausser meinem Gesichtskreise. Ich fahre fort zu beten.

Mittlerweile sind es aber zwei Punkte, das habe ich lange erkannt und sehe es auch heute noch so, die bei der wahren Reform des Kirchengesanges, welche mehr und mehr Bedürfniss wird, *wesentlich* sind und *voran* stehen. Der erste betrifft das *System*. Unser gegenwärtiges, auf C D E F . . . gegründetes, ist *falsch*; *richtig* allein ist das ihm diametral entgegengesetzte A B C D . . . Ersteres ist auch schon seinem äussern Bau nach *destructiv*; vom Starken, Kräftigen anhebend, geht es zum Schwachen über. Dagegen ist letzteres wahrhaft aufbauend und *constructiv*. Das ist das wahre Gesetz des echten Fortschritts; und so lange dies nicht zur Geltung und Anerkennung kommt, wird die Musik überhaupt eben so wenig wahrhaft bilden, als im Besonderen eine gesunde Reform des Kirchengesanges gelingen. — Der zweite eben so wichtige Punkt ist der: Wir haben in Folge der *Temperatur*, die alle Verhältnisse in die Schwebe gebracht hat, nirgends mehr ein reines, gesundes Intervall; alle sind unecht, verkürzt, beschnitten, oder doch der Natur nicht entsprechend. *Heillose Folgen für den Sitz der Musik, das Herz!* — Und als ich vor mehreren Jahren auf die Schwierigkeit einer Reform und die Unzulänglichkeit der von dem Pfarrer *Wollersheim* dazu in Vorschlag gebrachten Mittel hinweisend, diese beiden Punkte als Cardinal- und einzige Ausgangspunkte einer gesunden Reform bezeichnete, da ward ich ausgelacht und verspottet.

Indem ich nun, zumeist auf wiederholte Aufforderung meines Oberhirten, jetzt aber auch auf eigenen Antrieb die vorliegende Abhandlung der Oeffentlichkeit übergebe, erübrigt mir noch, über die Fassung derselben einige Worte hinzuzufügen. Ueber den Inhalt bin ich nämlich mit mir im Reinen; es ist darin keine Zeile, die ich nicht aus Ueberzeugung und mit Gründen vertreten kann. Aber es will mir wol scheinen, dass die Fassung weit-schichtiger, loser, dadurch klarer und durchsichtiger hätte sein können. Ob meine Schwachheit, oder die Schwierigkeit des zu behandelnden Gegenstandes, zumal in den mir gesteckten Gränzen, oder der Wunsch, mehr zum *Denken* als zum *Geniessen* zu arbeiten, oder alles Dieses zusammen Schuld daran gewesen, weiss ich nicht; genug, nachdem ich Jahre lang eben deshalb mit der Veröffentlichung gezögert, mag sie nun hinausgehen auch in ihrer unvollkommenen, Vieles zu wünschen übrig lassenden Form. — Auf Wiedersehen, lieber Leser!

Münster, im Juli 1867.

Bernhard Quante.

I.

Das Gregorianische System.

Das Gregorianische System.

Einleitung.

§. 1.

Der Mensch wird geboren mit der Anlage zu zwei Sprachen, der des Verstandes durch Worte, der des Herzens durch Töne. Durch sie ist er im Stande, seinen Gedanken und Empfindungen Ausdruck zu geben, somit gewissermassen seine Seele in die Aussenwelt treten zu lassen. — In sofern die Empfindungen einen wesentlichen Einfluss auf die Gedanken ausüben, steht die Tonsprache, zumal als unmittelbarster Ausdruck des Innern, höher als die Wortsprache; andererseits kann nicht in Abrede gestellt werden, dass die Erzeugnisse des Verstandes die der Empfindung bedeutend überragen.

§. 2.

Je reiner die Empfindungen, desto reiner die Tonsprache, und umgekehrt, da diese wiederum zu jenen in der innigsten Beziehung steht, je reiner die Tonsprache, desto mehr werden die von ihr beeinflussten und durchtränkten Empfindungen gereinigt. Bei reinen Empfindungen bleiben aber die reinen Gedanken selbst rein; der Werth der Gedanken bestimmt die Sitten, diese den Menschen, die Familie, den Staat. Wie die Tonsprache, so die Sitten, und wie die Sitten, so die Tonsprache. Mit Recht ist deshalb die Tonsprache zu allen Zeiten Gegenstand der grössten Aufmerksamkeit gewesen und von den Weisesten aller Jahrhunderte der ernstesten Beachtung werth gehalten; sie bezeichnen sie als eins der wichtigsten Erziehungsmittel und stehen nicht an, zu behaupten, dass eine Aenderung der Tonsprachgesetze eine Aenderung der staatlichen Gesetze zur nothwendigen Folge habe ¹⁾.

¹⁾ Quamobrem ille quidem (Plato) sapientissimus Græciæ vir, longeque doctissimus valde hanc labem veretur; negat enim mutari posse musicas leges sine immutatione legum publicarum. Cic. de leg. 2, 38.

§. 3.

Die Kirche schreibt den Gebrauch der Tonsprache bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen vor.

Der h. Augustin (Ep. 55.), ähnlich das vierte Concil von Toledo (13. Can.)¹⁾, hat folgende Worte: «In Bezug auf den Gesang der Hymnen und Psalmen haben wir vom Herrn selbst und von den Aposteln Belehrungen, Beispiele und Vorschriften»²⁾. Hat der Herr nach der Erklärung der bewährtesten Ausleger zu den Worten bei Matth. 26, 30: «hymno dicto abierunt in montem Oliveti» vor seinem Leiden mit den Aposteln einen Hymnus gesungen, — der weiteren Annahme, dass er bei den gottesdienstlichen Versammlungen in die heiligen Psalmweisen eingestimmt, widerspricht nicht nur nichts, sie ist vielmehr gar natürlich — so hat er dadurch zunächst einen der Akte geübt, von denen der h. Gregor in seiner 17. Homilie zu den Evangelien sagt: „Unser Herr und Erlöser, geliebteste Brüder, ermahnt uns zuweilen durch Worte, zuweilen durch Werke. Denn auch seine Thaten sind Vorschriften. Was er nämlich schweigend thut, macht uns kund, was wir thun müssen“³⁾. Und haben die Apostel theils durch die That (Act. 16, 25.), theils durch Wort (Coloss. 3, 16; Eph. 5, 19; Jac. 5, 3.) die Gläubigen ermuntert und ermahnt, die Tonsprache zu gebrauchen, so wird es wol keinem Zweifel unterliegen, dass sie ohne Befehl und Anordnung eine so wichtige Vorschrift nicht gemacht haben würden. Und wie hätte die Kirche und ihr Stifter, eingedenk der Bestimmung, allüberall die frohe Botschaft des Friedens und der Freude zu verkünden, eines so wirksamen Mittels, dies Ziel leichter zu erreichen, sich begeben mögen! Und sind ihre Empfindungen selbst heilige Freude über den Sieg und die Versöhnung, wie sollte ihre Tonsprache andere Empfindungen als die der Freude athmen und einflößen

¹⁾ Der h. Augustin, Schüler des h. Ambrosius, der h. Isidor, Vorsitzter des genannten Concils, Bruder des h. Leander, des Freundes des h. Gregor.

²⁾ De hymnis et psalmis canendis ipsius Domini et Apostolorum habemus documenta, exempla et praecepta.

³⁾ Dominus et Salvator noster, fratres carissimi, aliquando nos sermonibus, aliquando vero operibus admonet. Ipsa etenim facta eius praecepta sunt; quia, dum aliquid tacitus facit, quid agere debeamus innotescit.

können? Selbst im Drucke der grössten Leiden bleibt der reine Quell heiliger Freude ungetrübt, der Sonne gleich, die, ob sich auch die dunkelsten Wetter und Wolken vor ihr lagern, ihren warmen, belebenden, frohen Strahl nimmer verliert, wol dann ihn am meisten braucht und bedarf. Fassen wir überhaupt den Zweck, den die Tonsprache in der Kirche hat, in zwei Worte, so sagen wir: *Ad lætificandum cor hominis* ist die Musik in ihren Cult aufgenommen. Kaum kann dies mit beredteren Worten ausgedrückt werden, als es namentlich von den drei Kirchenvätern Justin († 168), Basilius († 379), Chrysostomus († 407) geschehen ist. Wir setzen die Stellen um so lieber hieher, als sie unseres Erachtens wirklich das Kostbarste sind, was man über den Gegenstand sagen kann, und ganze Abhandlungen aufwiegen.

Der erste schreibt also: „Der einfache Gesang weckt ein heisses Verlangen nach dem, was in den Gesängen gefeiert wird; er beschwichtigt die aus dem Fleische aufsteigenden sündhaften Gelüste, vertreibt die bösen Gedanken, die die unsichtbaren Feinde in uns werfen; bewässert unsere Seele, dass sie fruchtbar ist an göttlichen Gütern; macht die Kämpfer der Tugend stark und grossherzig zur Ausdauer im Missgeschik; wird den frommen Menschen eine Arznei für alle Beschwerden des Lebens. Paulus nennt dies das Schwert des Geistes (Ephes. 6, 17.), mit dem er die Helden der Tugend waffnet wider die unsichtbaren Feinde. Denn das Wort Gottes ist es, das gedacht, gesungen, gehört Kraft hat, die Teufel zu vertreiben; und die Frommen erlangen durch die kirchlichen Gesänge das, was dazu dient, die Seele in den eigentlichen Tugenden der Gottseligkeit zu vervollkommen“¹⁾. Dass der h. Justin in dieser Stelle dreimal den

¹⁾ „Excitat (simplex cantus) ad fervens desiderium illius, quod in canticis celebratur; sedat exurgentes ex carne vitiosos appetitus, malas cogitationes repellit, quæ nobis iniiciuntur ab invisibilibus hostibus; irrigat animam, ut ferax sit bonorum divinorum; fortes et generosos ad constantiam in rebus adversis efficit athletas pietatis; omnium vitæ molestiarum medicina fit piis hominibus. Vocat hoc Paulus gladium spiritus (Eph. 6, 17.), quo adversus invisibiles hostes armat milites pietatis. Verbum enim Dei est, quod et cogitatum, et cantatum, et auditum habet vim pellendorum dæmonum; et quæ ad animam in virtutibus pietatis propriis perficiendum conducunt, ea canticis ecclesiasticis pii consequuntur.“ Op. Just. quæst. 107. p. 486.

Gesang als eine so wirksame Waffe gegen die unsichtbaren Feinde bezeichnet, soll nur vorübergehend erwähnt werden. Mir ist die Stelle ausserdem so merkwürdig und unvergesslich, wenn ich sie vergleiche mit einer Stelle des h. Cyrillus († 486), in der er die Wirkungen der h. Communion mit folgenden Worten beschreibt: „Denn Christus, da er in uns bleibt, beruhigt das wüthende Gesetz unserer Glieder, stärkt die Gottseligkeit, löscht die Glut der Leidenschaften, heilt die Kranken, stellt wieder her die Verwundeten und erhebt uns, wie der gute Hirt, der sein Leben für seine Schaafte gibt, von jeglichem Falle“ ¹⁾.

Die zweite Stelle nehmen wir aus den Schriften des h. Basilus (Patrum nova bibl. Nicetæ præf. lib. III.). Sie lautet in un-nachahmlich kindlichen und einfachen Worten also: „Weil der h. Geist wusste, wie wir schon gesagt haben, dass das Menschen-geschlecht nur mühsam zur Tugend gewendet wird, und dass wir, weil zur Lust geneigt, das rechte Leben vernachlässigen, so hat er den Glaubenswahrheiten die Annehmlichkeit der Melodie zugemischt, damit wir durch die Süssigkeit des Anhörens den Nutzen der Worte versteckt aufnehmen. Und wie die weisen Aerzte, wenn sie den Kranken und sich übel Befindenden recht herbe und bittere Arzneien geben, diese erträglich zu machen pflegen, indem sie sie mit der Süssigkeit des Honigs würzen, so macht auch die Anwendung der Melodie süß die Uebung der Tugend, die an sich sicherlich rauh ist. Deshalb sind diese harmonischen Psalmweisen ausgefunden, damit die Knaben im zarten Alter oder wer immer mit kindlichem Sinn begabt ist, dem Schein nach am Gesang sich erlustigen, in der That aber in ihren Seelen veredelt werden. O weise Erfindung des Meisters, der so fürsichtlich erreicht, dass wir zugleich singen und Nützliches lernen! Darum drücken sich auch die Lehren kräftiger der Seele ein; denn eine Wissenschaft, die gewaltsam eingeflösst wird, pflegt keinen Bestand zu haben; was aber lieblich und angenehm uns eingepflanzt wird, das erhält dauerhaften Platz in uns. Der

¹⁾ „Sedat enim, cum in nobis maneat Christus, sævientem membrorum nostrorum legem, pietatem corroborat, perturbationes animi extinguit, ægrotos curat, collisos redintegrat, et sicut pastor bonus, qui animam suam pro ovibus posuit, ab omni nos erigit casu.“ S. Cyrill. Alexandr. l. 4. in Joann. c. 17.

offenbare Grund also, warum wir nicht ohne Lust psalliren, ist der, weil wir die Worte mit lieblichem Gesang hervorbringen“ ¹⁾.

Fügen wir zu dem Gesagten noch die begeisterten Worte des h. Chrysostomus. „Nichts“, schreibt er in der Erklärung zum 44. Psalm, „Nichts erhebt so unsere Seele, und macht sie gewissermassen geflügelt, und befreit sie so von der Erde, nichts lös't sie so von den Banden des Körpers, erfüllt sie so mit Liebe zur Weisheit und bewirkt, dass sie alles Zeitliche verachtet, als ein wohltönender Gesang und ein wohlgesetztes geistliches Lied. Unsere Natur erfreut sich ja so sehr an Liedern und Gesängen, dass selbst die Kleinen am Busen, wenn sie weinen und trauern, dadurch besänftigt werden. So singen ihnen die Ammen, die sie auf den Armen tragen, auf und ab gehend, gewisse Wiegenlieder vor, und bringen so ihre Augenlieder zum Schlummer. Auch die Reisenden, wenn sie in der Mittagshitze ihre Lastthiere führen, thun dies häufig unter Gesang, und lindern sich dadurch die Beschwerlichkeit des Weges. Und nicht nur die Reisenden, auch die Landleute singen oft, wenn sie ihre Trauben keltern, wenn sie die Lese halten und ihren Weinberg bebauen, und sonstige Arbeit verrichten. Auch die Schiffer thun dies, wenn sie ihre Ruder führen. Ja auch die Frauen, wenn sie weben und die verworrenen Fäden mit der Nadel zurechtlegen, singen oft, bald einzeln, bald im Chor irgend ein Lied. Das thun aber die Wei-

¹⁾ Quia noverat Sanctus Spiritus, ut iam diximus, ægre genus humanum ad virtutem flecti, et quia sumus ad voluptatem proclives, rectam nos vitam negligere, melodiæ iucunditatem dogmatibus inmiscuit, ut auditionis suavitate sonorum utilitatem latenter reciperemus. Ac quemadmodum sapientes medici, cum austeriora atque amara pharmacorum remedia dant ægrotis ac nauseantibus, ea tolerabilia facere solent, mellis iucunditate condientes; sic etiam vitam cum virtute actam, per se certe asperam, melodiæ usus suavem reddit. Propterea harmonica hæc psal-morum cantica sunt excogitata, ut tenera ætate pueri, vel quilibet iuvenilibus moribus præditi, specie quidem videantur cantui indulgere, reapse autem animi eorum erudiantur. O sapiens magistri inventum, qui ut nos caneremus simul et utilia disceremus, provide effecit. Unde etiam validius animis imprimuntur doctrinæ; nam scientia violenter tradita perdurare non solet; secus vero, quicquid delectabiliter et iucunde nobis inseritur, id stabilius in animis nostris residet. Manifesta ergo causa, ob quam non sine voluptate psallendo operam damus, hæc est nempe quia verba cum melodo cantu proferimus.

ber, Reisenden, Winzer und Schiffer in der Absicht, um die Mühe, die mit der Arbeit verbunden ist, zu versüssen; denn die Seele trägt leichter Lästiges und Beschwerliches, wenn sie Gesang und ein Lied hört. Weil also diese Art der Ergötzung unserer Natur sehr angemessen ist, so hat Gott, damit der Teufel durch Einführung von üppigen und unzüchtigen Liedern nicht Alles zerstöre, die Psalmen entgegengesetzt: aus derselben Sache sollte Lust und Nutzen geschöpft werden. Denn aus den weltlichen Gesängen fliesst Schaden und Verderben und mancherlei Böses. Was nämlich in diesen Gesängen üppig und schlecht ist, schleicht sich in die Theile der Seele ein, und macht dieselbe schwächer und weichlicher; dagegen entspringt aus den geistlichen Psalmen viel Gewinn, sehr grosser Nutzen, ausgezeichnete Heiligung und Anlass zur Philosophie, da die Worte die Seele reinigen und der h. Geist schnell in des Singenden Seele fliegt ¹⁾.

¹⁾ Nihil enim animam æque erigit, alatumque quodammodo efficit, atque a terra liberat, et exsolvit a vinculis corporis, amoreque sapientiæ afficit, et ut res ad omnem hanc vitam pertinentes irrideat, perficit, ut cantus modulationis et divinum canticum numero compositum. Nostra certe natura usque adeo delectatur canticis et carminibus, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant et afflictentur, ea ratione sopiantur. Nutrices certe, quæ eos gestant in ulnis, sæpe abeuntes et redeuntes, et quædam puerilia eis carmina decantantes, supercilia eorum ita sopiunt. Quocirca sæpe quoque viatores, meridie agentes iugalia animalia, hoc faciunt canentes, itineris molestiam illis canticis consolantes. Nec solum viatores, sed etiam agricolæ uvas in torcularia calcantes, vindemiantes et vites colentes et quodcunque aliud opus facientes, sæpe cantant. Nautæ quoque remos impellentes hoc faciunt. Jam vero mulieres quoque texentes, et confusa stamina radio discernentes, sæpe quidem et per se singulæ, sæpe autem etiam omnes concorditer unam quandam melodiam concinunt. Hoc autem faciunt mulieres, viatores, agricolæ et nautæ, qui ex opere faciendo suscipitur, laborem cantu consolari volentes, utpote cum anima, si carmen et canticum audierit, molesta et difficilia sit facilius toleratura. Quoniam ergo hoc genus delectationis est nostræ animæ valde innatum, ne dæmones lasciva et meretricia cantica introducunt omnia everterent, Psalmos Deus opposuit, ut ex ea re simul caperetur voluptas et utilitas. Ex externis enim canticis damnum et exitium et multa gravia invehuntur; nam cum quæ sunt in his canticis lasciviora et iniquiora, partibus animæ insederint, eam imbecilliores reddunt et molliorem; ex Psalmis autem spiritualibus lucri quidem plurimum, maxima autem utilitas insignisque sanctificatio et omnis philosophiæ occasio processerit, cum et verba animam expient et S. Spiritus in canentis animam celeriter advolet.

So dachten und sprachen die erleuchtetsten Männer der ältesten Kirche über Bedeutung und Zweck des Kirchengesanges. Wir könnten diesen Zeugnissen viele andere heidnische, christliche, selbst von solchen, die die wahre Kirche verlassen haben, beifügen, wenn wir nicht befürchten müssten, in Betreff eines Gegenstandes, über den eine so grosse Einstimmigkeit bis auf unsere Tage herrscht, die Geduld der Leser zu ermüden.

§. 4.

Steht somit fest, dass die Kirche Gesang für die Gläubigen vorschreibt, so folgt daraus unzweifelhaft zweierlei. Das Erste ist: Unter den Künsten ist nur die Musik mit dem Vorrecht des Gebotenseins in der Kirche bedacht. Nun kann nichts, also auch nicht die Kunst, bestehen ohne Ordnung, ohne Gesetze; die Künste selbst aber sind Schwestern; die übrigen haben also, wollen sie in den Dienst der Kirche treten, sich denselben Gesetzen, *mutatis mutandis*, zu fügen, die in der Kirchenmusik gelten, namentlich in Beziehung auf Verhältnisse und den Rhythmus. Das Zweite ist: Hat die Kirche die Musik vorgeschrieben, so ist es einerseits ihre Pflicht, den Gläubigen eine gute d. h. gesetzlich geordnete zu liefern, sie vor nicht guter zu hüten und zu warnen; andererseits liegt es in ihrem Wesen, dass sie in ihrer Musik eine Gabe bietet, die ihrem Zwecke am besten entspricht, also nach den vortrefflichsten Gesetzen am vortrefflichsten geordnet ist. Es mag verschiedene Musik-Maler- Bildhauer- Baustile geben; aber sicher muss unter ihnen einer der Beste sein, und es wird in jeder Kunst immer derjenige sein, der, soviel an ihr liegt, mit der kirchlichen Musik gleiche Gesetze hat. Was nun die Wirksamkeit der Kirche in Betreff der Musik angeht, so ist es bekannt, wie sie nicht allein stets vor unwürdiger gewarnt, sondern auch von jeher bemüht gewesen ist, die Gläubigen nur mit guter, würdiger Musik zu nähren, bekannt, was so viele Päpste für dieselbe gethan, bekannt, dass ein *Gregorius Magnus* († 604) es nicht unter seiner Würde gehalten hat, die Blüte des Kirchengesanges zu sammeln und umzuarbeiten, das weniger Gute auszuschneiden, Gewähltes hinzuzufügen, zwei Lehranstalten für denselben in Rom zu gründen und — was mir immer so gross und für die Wichtigkeit der Sache so bedeutsam erschienen ist — selbst in seinen alten, von Krank-

heit und Schmerzen heimgesuchten Tagen den Unterricht in demselben an die Singknaben zu ertheilen. Seine Erbschaft — der Gregorianische Gesang — hat noch Klang und zwar reinen in der ganzen Welt, und wird ihn behalten, so lange die Welt besteht, weil er gebaut ist nach den unwandelbaren Prinzipien und Gesetzen, wie die äussere Natur und die Natur des Menschen sie fordern und geben. — Dass eine so vortreffliche Sache während des Bestandes der Kirche schwere Kämpfe, schweren Stand gehabt hat, immer haben wird, wer kann das auffallend finden? Irrthümer und Missstände sind schon in den ältesten Zeiten in den kirchlichen Gesang eingedrungen; sicher nicht wenige, als der christliche Kirchengesang in seiner Jugend mit den irrigsten Theorien und einer den Sitten entsprechenden Praxis des entarteten Griechenlands zusammentraf. So weit unsere Beobachtung reicht, ist unter sämtlichen Wissenschaften und Künsten kaum eine, die das zu erleiden gehabt hätte, was die gute Musik erfahren hat und noch immer erfahren muss: ein neuer starker Beweis für ihre hocharhabene Vortrefflichkeit, zugleich aber auch der mächtigste Antrieb für Jeden, den die Sache angeht — und wen geht sie nicht an? —, Alles aufzubieten, um eine so edle heilige Quelle dem menschlichen Herzen wieder rein und zugänglich zu machen.

§. 5.

Soll es besser mit dem Kirchengesang werden, so handelt es sich zunächst nicht so sehr um Herstellung eines möglichst genauen gregorianischen Notentextes, so wünschenswerth dies auch wegen der dadurch zu erzielenden Einheit wäre; auch nicht um Regeln des Vortrags, so sehr von der Richtigkeit desselben seine Wirksamkeit abhängt. Als das Hauptübel, weshalb die zeitherigen Bemühungen grossentheils verfehlt von so geringem Erfolge begleitet sind, weshalb auch im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr ein grösserer Verfall eingetreten ist, sehe ich den Umstand an, dass wir den Gregorianischen Gesang mit einem, ihm ganz und gar fremden, falschen Maasse messen, dass wir ihm ein System unterlegen, das nicht zu ihm passt, zumal wenn dasselbe an sich nicht einmal vor dem Richterstuhle der Kritik bestehen kann. Allgemein zwar angenommen ist, dass ihm das diatonische System zu Grunde liege. Was wir aber gegenwärtig

so nennen, was auch im Mittelalter als diatonisch galt, ist keineswegs diatonisch, vielmehr gemischt, diatonisch-chromatisch. Weitere sich daran schliessende Ungehörigkeiten werden zur Sprache kommen, nachdem wir die *Grundlage*, das *System*, nennen wir es auch das *Alphabet* der kirchlichen Tonsprache, entwickelt und aufgestellt haben.

§. 6.

Unter *Tonsystem* verstehen wir im weitesten Sinne das ganze Gebiet der in unsern Gehörkreis fallenden Töne. Als den ersten derselben bezeichnen die bewährtesten Physiker und Akustiker den, der bei einem in Vibration gesetzten elastischen Körper mit 16 (*Savart, Fischer*) oder 32 (*Chladny, H. und W. Weber*) Schwingungen erscheint; als den letzten den, bei welchem 8192 (*Fischer*) oder 16384 (*Savart*) Schwingungen in der Secunde stattfinden. Wir nennen den ersten den *tiefsten*, den letzten den *höchsten* des Tongebietes ¹⁾, abweichend von andern älteren Völkern, z. B. den Chinesen, die möglicherweise im Anschluss an kürzere und längere Pfeifen oder Saiten das hoch nennen, was wir tief nennen und umgekehrt. Verschiedenheit der Schwingungszahl gibt nun einen verschiedenen Ton, demnach der Töne sehr viele. — Es besteht nun aber in dem Tongebiete eine von und nach bestimm-

¹⁾ Da es demnach Schwingungen gibt, die so langsam sind, dass unser Ohr sie nicht oder nicht mehr empfindet, so möchte es wirklich unhörbare Töne geben, über welche schon *Herschel* geschrieben und welche die Alten sich bei der Harmonie der Sphären gedacht haben. Der h. Anselm († 1109) schreibt (lib. 1. de imag. mundi): „Die sieben Himmelskreise bewegen sich in lieblichem Einklang und bewirken durch ihre Umwälzung die süsseste Harmonie. Dieser Ton dringt aber nicht zu unsern Ohren, weil er über die Atmosphäre hinaus gebildet wird, und weil unser enges Ohr die Grösse desselben nicht fassen kann.“ (Septem coelorum orbes cum dulcissima harmonia volvuntur ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur; qui sonus ideo ad aures nostras non pervenit, quia ultra aërem fit, et eius magnitudo nostrum angustum auditum excedit.) — Eigenthümlich ist es, dass wir recht wohl und zwar mit einer gewissen Erhebung und Erweiterung der Seele tiefere Töne bis in die entlegenste Tiefe uns denken können, während dies bei höheren nicht so der Fall ist. Vielleicht trifft bei diesen dasselbe zu, was bei Lichtstrahlen, die nicht sichtbar, aber wol chemisch wirksam und wärmeerregend sind und zwar in einem höheren Grade, als die sichtbaren selbst.

ten Gesetzen geregelte Ordnung. Jeder Ton trägt nämlich nach einem unantastbaren Naturgesetze eine Reihe anderer Töne, sogenannter Aliquottöne, in sich, die von einem feinen Ohre auch wol mit ihm gehört werden mögen, indess auf mannichfache Weise, z. B. an einer Orgelpfeife, auch jedem Laienohr deutlich vorgeführt werden können. — Der erste nun aus dem Ton zu Tage tretende neue Ton zählt doppelt so viele Schwingungen, steht also im Verhältniss zum ersten, wie $2:1$; ist aber insofern mit dem ersten identisch, als er denselben nur im verjüngten Maassstab gibt. Aristoteles bezeichnet ihn als den Ton, den das Kind zugleich mit dem Manne in Einklang gibt. Er ist bekannt unter dem Namen Octav. — Der zweite aus dem Stammton hervorgehende ist höher als der erstgenannte und zählt dreimal soviel Schwingungen, steht also im Verhältnisse zum Stammton wie $3:1$, zur Octav wie $3:2$; auch er fliesst noch mit dem ersten und zweiten in guter Mischung zusammen; jedoch herrscht bei ihm Aehnlichkeit der Gleichheit vor. Er ist bekannt unter dem Namen Quint (d. h. die Quint des ersten erzeugten Tones, und da dieser identisch mit dem Stammton, auch die Quint dieses). Der dritte aus dem Stammton hervorgehende ist geartet wie der zweite; er deckt sich mit ihm und dem Stammton und zählt doppelt so viel Schwingungen, als der zweite, also viermal so viel als der Stammton. Wir bezeichnen deshalb sein Verhältniss zum Stammton mit $4:1$; zum zweiten wie $4:2$; zum dritten wie $4:3$. Man nennt ihn aber auch die Quart der Quint, die Doppeloctav des Stammtons und die Octav des zweiten.

Nach diesen Erzeugnissen des Stammtons, also nach der Octav, Quint, Doppeloctav folgen noch andere höhere, die indess aus mehrfachen Gründen so wenig bei den Alten, als in unserer Entwicklung zur Herstellung eines reinen fehlerfreien Systems Berücksichtigung finden.

Winterfeld drückt in seinem schätzbaren Werke „*der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes*“ — ein Werk, dem wir, beiläufig bemerkt, sehr viel verdanken — das Gesagte mit folgenden Worten aus: „Der Grundton, nachdem er in seiner Oberoctav nur seine geschärfte, ihm völlig verschmelzende Wiederholung erzeugt hat, strebt von dieser zu deren Quinte, als seinem ersten selbstständigen Erzeugnisse und von dieser wiederum durch die Quart in seine ihm

abermals verschmelzende Doppeloctav; in diesem Sinne aber in sich selbst zurück.“ (I, S. 13).

Um über die Schwingungen und die genannten Verhältnisse auch den weniger damit vertrauten Leser in etwa weiter aufzuklären, citiren wir eine Stelle aus der „*Encyclopädie von Ersch und Gruber*“ Art. *Beitöne*. „Wenn man auf den Mittelpunkt einer fortwährend ertönenden Saite, heisst es da, leise den Finger legt, so dass man sie nur eben berührt, ohne sie ganz fest zu halten, und sie nun nicht mehr ganz schwingen kann, wie Fig. 4, sondern sich in zwei Hälften theilt, deren jede für sich allein schwingt, wie Fig. 2.

Fig. 4.

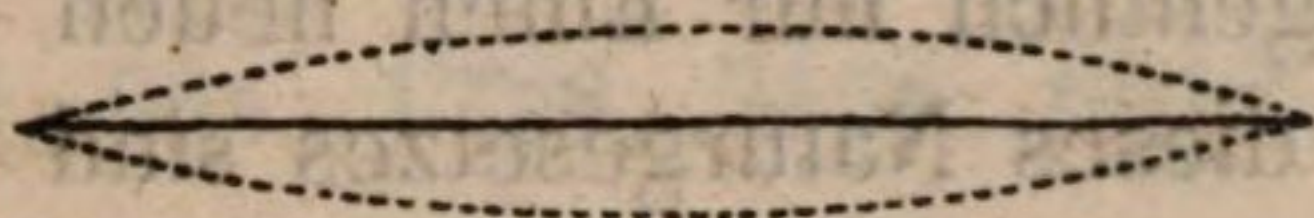
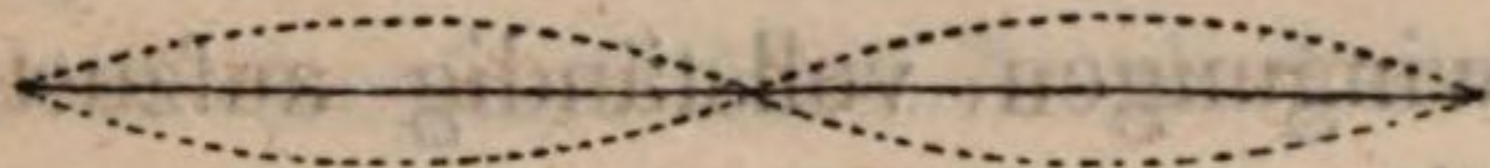
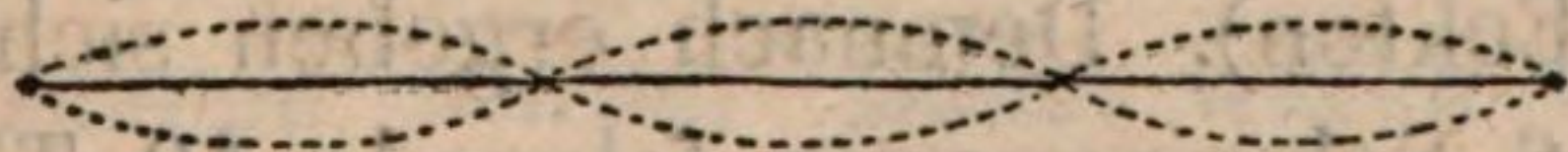


Fig. 2.



so verwandelt sich ihr Ton in die Octav desjenigen, den sie im Ganzen angegeben hatte, weil nämlich aus der einen Saite nun zwei von halber Länge geworden sind. Eine jede der zwei Hälften macht zwei Schwingungen in derselben Zeit, in welcher die ganze Saite nur Eine vollbrachte, und der Ton dieser zwei Hälften ist mithin noch einmal so hoch, als der der ganzen Saite war, d. h. er ist die Octav des Grundtons. Wenn z. B. der Ton der ganzen Saite C war, so ertönt nach solcher Theilung statt C nunmehr c oder eigentlich statt des einen C ertönen jetzt zwei c. — Setzt man auf ähnliche Weise den Finger auf $\frac{1}{3}$ oder $\frac{2}{3}$ der Saite, so schwingt dieselbe statt zuvor im Ganzen, nunmehr in 3 Dritttheilen, wie in Fig. 3.

Fig. 3.



Jedes dieser Dritttheile macht also eigene Schwingungen, deren drei auf die Dauer einer einzigen Schwingung der ganzen Saite gehen, und es erklingt ein Ton, welcher nur $\frac{1}{3}$ so tief, d. h. dreimal so hoch ist, als der Grundton, dessen Höhe sich zu der des Grundtons verhält, wie 3:1; kurz die Quinte der Octav des Grundtons, also g, wenn der Grundton C war. — Setzt man ebenso den Finger auf $\frac{1}{4}$ oder $\frac{3}{4}$, und theilt so die Saite in Viertheile, so erscheint der Beiton c (also die Doppeloctav des C). Es verhält sich also die Tonhöhe oder die Geschwindigkeit der

Schwingungen des Tones C zu der des Tones c wie 1 : 2, des Tones c zu g wie 2 : 3, g zu c wie 3 : 4; mit andern Worten: das Verhältniss der Octav ist wie 1 : 2, der Quinte wie 2 : 3, der Quarte wie 3 : 4.“ Weitere Aufschlüsse über diesen so wichtigen Gegenstand enthält jede Physik.

§. 7.

Wir haben im vorigen §. gesehen, dass der Ton seine Octav im Verhältniss von 1 : 2, dessen Quint im Verhältniss von 2 : 3, und der letzteren Quart (also seine Doppeloctav) zeugt im Verhältniss von 3 : 4. Da die Octav und Doppeloctav identisch sind, so zeugt er also eigentlich nur Einen neuen Ton, im Verhältnisse von 2 : 3. Mittelst dieses Naturgesetzes sind wir nun im Stande, das ganze Tongebiet von 16 oder 32 Schwingungen bis zu 8192 oder 16384 Schwingungen vollständig aufzustellen, wie wir es nachstehend ausführen.

	I.	II.	III.	IV.	
1.	16	32	48	64	(1 : 2 : 3 : 4)
2.	48	96	144	192	
3.	144	288	432	576	
4.	432	864	1296	1728	
5.	1296	2592	3888	5184	
6.	3888	7776	11664	15552	
7.	11664				

Identisch sind in der ersten Reihe die Töne von 16, 32, 64; folgerichtig auch von 32, 64, 128; von 64, 128, 256; von 128, 256, 512; von 256, 512, 1024; von 512, 1024, 2048; von 1024, 2048, 4096; von 2048, 4096, 8192; von 4096, 8192, 16384 (dem äussersten Eckton). Demnach ergeben sich von dem ersten (Ur-) Tone mit 16 Schwingungen folgende 10 Töne:

16, 32, 64, 128, 256, 512, 1024, 2048, 4096, 8192, 16384.

Neu ist in der ersten Reihe der dritte Ton mit 48 Schwingungen. Er beginnt deshalb als Erzeuger die zweite Reihe.

Identisch sind in ihr die Töne von 48, 96, 192; 96, 192, 384; 192, 384, 768; 384, 768, 1536; 768, 1536, 3072; 1536, 3072, 6144; 3072, 6144, 12288. Demnach folgende 8 Töne von dem mit 48 Schwingungen:

48, 96, 192, 384, 768, 1536, 3072, 6144, 12288.

Neu ist in der zweiten Reihe der Ton von 444 Schwingungen. Er beginnt deshalb als Erzeuger die dritte Reihe.

Identisch sind in ihr die Töne von 444, 288, 576; 288, 576, 1152; 576, 1152, 2304; 1152, 2304, 4608; 2304, 4608, 9216. Demnach folgende 6 Töne von dem mit 444 Schwingungen:

144, 288, 576, 1152, 2304, 4608, 9216.

Neu ist in der dritten Reihe der dritte Ton mit 432 Schwingungen. Er beginnt deshalb als Erzeuger die vierte Reihe.

Identisch sind in ihr die Töne von 432, 864, 1728; 864, 1728, 3456; 1728, 3456, 6912; 3456, 6912, 13824. Demnach folgende 5 Töne von dem mit 432 Schwingungen:

432, 864, 1728, 3456, 6912, 13824.

Neu ist ferner in der vierten Reihe der Ton mit 1296 Schwingungen. Er beginnt deshalb als Erzeuger die fünfte Reihe.

Identisch sind in ihr die Töne von 1296, 2592, 5184; 2592, 5184, 10368. Demnach folgende 3 Töne von dem mit 1296 Schwingungen:

1296, 2592, 5184, 10368.

Neu ist in der fünften Reihe der Ton mit 3888 Schwingungen. Er beginnt deshalb als Erzeuger die sechste Reihe und bringt die beiden Töne mit 7776, 15552; demnach

3888, 7776, 15552.

Neu ist endlich in der sechsten Reihe der Ton mit 11664 Schwingungen. Er beginnt deshalb die siebente Reihe; kann aber nicht weiter zeugen, weil die Schwingungszahl des nächsten mit 23328 bereits über den als Gränzton der hörbaren Töne mit 16384 Schw. hinausfallen würde. Damit wären vorerst folgende nach der numerischen Grösse der Schwingungen geordneten 41 Töne gefunden, deren Stammvater der mit 16 Schwingungen; unter ihnen ausser diesem 6 neue; *also im Ganzen sieben selbstständige* mit 16, 48, 144, 432, 1296, 3888, 11664 Schwingungen.

16, 32, 48, 64, 96, 128, 144, 192, 256, 288, 384, 432, 512, 576, 768, 864, 1024, 1152, 1296, 1536, 1728, 2048, 2304, 2592, 3072, 3456, 3888, 4096, 4608, 5184, 6144, 6912, 7776, 8192, 9216, 10368, 11664, 12288, 13824, 15552, 16384.

Diese Reihe kann noch um 20 Töne vermehrt werden, wenn wir mittelst der obigen Operation von den als neu oder selbstständig bezeichneten sechs Tönen die identischen Untertöne aufgefunden haben.

Demnach von 48 — 24.
 von 144 — 72, 36, 18.
 von 432 — 216, 108, 54, 27.
 von 1296 — 648, 324, 162, 81.
 von 3888 — 1944, 972, 486, 243.
 von 11664 — 5832, 2916, 1458, 729.

Indem wir diese in die erste Reihe aufnehmen, ergibt sich folgende vom Urton mit 16 Schwingungen abstammende Familie von 61 Tönen.

46, 48, 24, 27, 32, 36, 48, 54, 64, 72, 81, 96, 108,
 128, 144, 162, 192, 216, 243, 256, 288, 324, 384, 432,
 486, 512, 516, 684, 729, 768, 864, 972, 1024, 1152,
 1296, 1458, 1536, 1728, 1944, 2048, 2304, 2592, 2916,
 3072, 3456, 3888, 4096, 4608, 5184, 5832, 6144, 6912,
 7776, 8192, 9216, 10368, 11664, 12288, 13824, 15552,
 16384.

Dieses nach dem Naturgesetze entwickelte System heisst das *diatonische*, weil es, von Einem Tone ausgehend, alle in natürlicher Folge von ihm zunächst abstammenden Töne umfasst.

§. 8.

Betrachten wir nun zunächst die Verhältnisse, in denen die genannten Töne zu einander stehen.

$$\text{I. } \left\{ \begin{array}{l} 46 : 48 = 8 : 9 \\ 48 : 24 = 3 : 4 \\ 24 : 27 = 8 : 9 \\ 27 : 32 = 27 : 32 \end{array} \right.$$

$$\text{II. } \left\{ \begin{array}{l} 32 : 36 = 8 : 9 \\ 36 : 48 = 3 : 4 \\ 48 : 54 = 8 : 9 \\ 54 : 64 = 27 : 32 \end{array} \right.$$

III.	64	:	72	=	8	:	9
	72	:	81	=	8	:	9
	81	:	96	=	27	:	32
	96	:	108	=	8	:	9
	108	:	128	=	27	:	32
IV.	128	:	144	=	8	:	9
	144	:	162	=	8	:	9
	162	:	192	=	27	:	32
	192	:	216	=	8	:	9
	216	:	243	=	8	:	9
	243	:	256	=	243	:	256
	256	:	288	=	8	:	9
V.	288	:	324	=	8	:	9
	324	:	384	=	27	:	32
	384	:	432	=	8	:	9
	432	:	486	=	8	:	9
	486	:	512	=	243	:	256
VI.	512	:	576	=	8	:	9
	576	:	648	=	8	:	9
	648	:	729	=	8	:	9
	729	:	768	=	243	:	256
	768	:	864	=	8	:	9
	864	:	972	=	8	:	9
	972	:	1024	=	243	:	256
VII.	1024	:	1152	=	8	:	9
	1152	:	1296	=	8	:	9
	1296	:	1458	=	8	:	9
	1458	:	1536	=	243	:	256
	1536	:	1728	=	8	:	9
	1728	:	1944	=	8	:	9
	1944	:	2048	=	243	:	256
VIII.	2048	:	2304	=	8	:	9
	2304	:	2592	=	8	:	9
	2592	:	2916	=	8	:	9
	2916	:	3072	=	243	:	256
	3072	:	3456	=	8	:	9
	3456	:	3888	=	8	:	9
	3888	:	4096	=	243	:	256

A.

B.

C.

$$\begin{array}{l}
 3888 : 4096 = 243 : 256 \\
 \left. \begin{array}{l}
 4096 : 4608 = 8 : 9 \\
 4608 : 5184 = 8 : 9 \\
 5184 : 5832 = 8 : 9 \\
 5832 : 6144 = 243 : 256 \\
 6144 : 6912 = 8 : 9 \\
 6912 : 7776 = 8 : 9 \\
 7776 : 8192 = 243 : 256
 \end{array} \right\} \text{D.} \\
 \text{IX.} \\
 \left. \begin{array}{l}
 8192 : 9216 = 8 : 9 \\
 9216 : 10368 = 8 : 9 \\
 10368 : 11664 = 8 : 9 \\
 11664 : 12288 = 243 : 256 \\
 12288 : 13824 = 8 : 9 \\
 13824 : 15552 = 8 : 9 \\
 15552 : 16384 = 243 : 256
 \end{array} \right\} \text{E.} \\
 \text{X.}
 \end{array}$$

Fassen wir nun dieses Gebilde näher ins Auge.

Es besteht zunächst aus zehn durch die zehn mit dem Ur-
tone identischen Töne gleichsam als Führer und Häupter ge-
bildeten Gruppen.

Während nun die beiden ersten Gruppen ein Bild gleicher
Fortschreitung geben, $8 : 9$, $3 : 4$, $8 : 9$, $27 : 32$, bildet sich
in der dritten aus dem Stück $3 : 4$ das zweifache $8 : 9$, $27 : 32$
($3 : 4 = 8 : 9 + 27 : 32$); in der vierten und fünften aus dem
letzten Stück $27 : 32$ das zweifache $8 : 9$, $243 : 256$ ($27 : 32$
 $= 8 : 9 + 243 : 256$); in der sechsten auch das Oberstück
 $27 : 32$ in das zweifache $8 : 9$, $243 : 256$; und so tritt denn
nun in VI, VII, VIII, IX, X eine fünffach gleiche siebenkörnige
Tonähre zum Vorschein: $8 : 9$, $8 : 9$, $8 : 9$, $243 : 256$, $8 : 9$,
 $8 : 9$, $243 : 256$.

Der Abstand je zweier Töne ist durch die Verhältnisse $3 : 4$,
 $27 : 32$, $8 : 9$, $243 : 256$ gegeben; letztere beiden sind dem-
nach die kleinsten. Wir nennen den Abstand eines Tones von
einem andern *Intervall* und zwar im Verhältnisse von $8 : 9$ (d. h.
also, wenn der erste 8, der zweite 9 Schwingungen anzeigt)
grosse Secunde, im Verhältnisse von $243 : 256$ *kleine Secunde*.

Es haben nun aber die aufgestellten zehn Gruppen, wie sich
leicht bemerkt, freilich einen gesetzmässigen Bau in Beziehung

auf das Ganze und die Gruppen unter sich; keineswegs aber stehen die einzelnen Theile, namentlich der fünf letzteren ausgebildeten in mehr als natürlicher Verbindung. Oder welche höhere, innigere Beziehung soll darin gefunden werden, wenn nach drei grossen Secunden eine kleine, alsdann nach zwei grossen eine kleine folgt?

Es darf jedoch eine gewisse Merkwürdigkeit in diesem Tongebilde unserer Aufmerksamkeit nicht entgehen. Wir haben durch die Klammern und Buchstaben A, B u. s. w. eine andere Zusammenstellung bereits angedeutet. Es sind nämlich die in den Verhältnissen der kleinen und grossen Secunde fortschreitenden Töne eben nichts anderes, als unsere oben aufgestellten sieben selbstständigen Zeugungstöne. Denn

486 ist identisch mit 3888

512 „ „ „ 46

576 „ „ „ 444

648 „ „ „ 4296

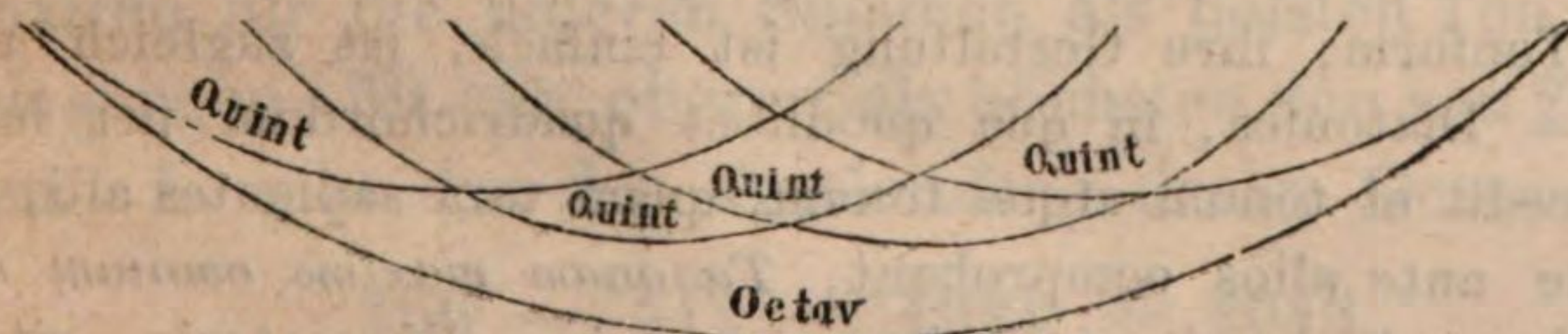
729 „ „ „ 41664

768 „ „ „ 48

864 „ „ „ 432.

Mit dem folgenden achten 972 erscheint die Octav des ersten der sieben von 486. Die weiteren durch B C D E bezeichneten Gruppen sind nun wieder identisch mit A, da jedes Glied einer neuen zu dem entsprechenden der vorhergehenden im Verhältniss der Octav 1 : 2 steht. Es hat aber diese Sieben-, oder mit Zuziehung der Octav, diese Achtreihe noch die fernere Eigenthümlichkeit, dass, wie die beiden Ecktöne wie 1 : 2 sich verhalten, je zwei im Innern das Verhältniss der Quint 2 : 3 bilden.

486, 512, 576, 648, 729, 768, 864, 972

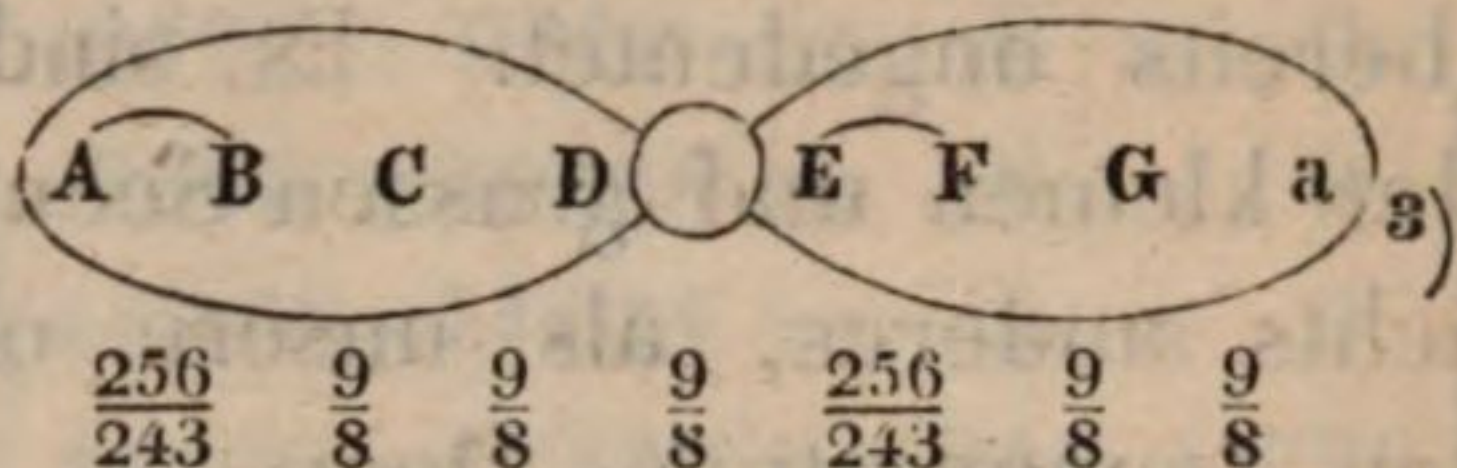


Benennen wir die einzelnen Töne dieser *eben so natürlich als kunstvoll* gebauten Reihe auf die natürlichste Weise mit den Buchstaben der Wortsprache, so ergibt sich das *Alphabet* der

natürlichen Tonsprache, von den Griechen, wie Vitruv sagt ¹⁾, System, später Scala genannt.

A B C D E F G (a)

Es beginnt (nach Weise der Natur, wie ein alter Gelehrter so schön sagt ²⁾, gleichsam von einer weichen Materie) mit einer kleinen Secunde AB, der folgen zwei grosse BC, CD; und schliesst mit gleichgebautem Stück EF, FG, Ga; schliesst aber die beiden Stücke wie mit einem Ringe an einander durch die grosse Secunde DE



¹⁾ „Da die Stimme von unten nach oben sich nicht ohne mittlere Töne erhebt, so muss sie aufsteigend mehrere Mittelstufen der Stimme berühren, die unter sich in angemessenen Räumen und Intervallen eine Art gegenseitiger Verbindung haben. Diese Ordnung des Aufsteigens der Stimme heisst nun bei den Griechen System (*σύστημα*), bei uns Leiter (*scala*).“ — Sed quoniam ab imo ad summum vox non effertur sine mediis, ideo cum iter ascensionis facit, plures vocis gradus intermedios tangat oportet, qui iustis spatiis et intervallis mutuam quandam inter se habent coniunctionem. Ordinatio igitur ascensionis vocis a Græcis systema, a nostris scala nominatur. (Vitruv. de architectura, lib. V. c. 4). Ich kann diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne dankend des berühmten Oberbaudirectors Hübsch zu gedenken, der mich zuerst mit den Worten auf den Vitruv aufmerksam machte, dass er Alles, was er von der christlichen Baukunst wisse, zunächst dem Vitruv verdanke. Vitruv enthält auch manche schätzbare Winke für den Musiker; namentlich dürfte seine Theorie über die Akustik der Alten in diese heute noch so dunkle Partie viel Licht verbreiten.

²⁾ „Die Diatonik, in welcher jedes Tetrachord von einer kleinen Secunde zu zwei grossen fortschreitet, wird von den Meistern, am meisten von Plato, als diejenige gebilligt, die unter allen am natürlichsten ist. Sie beginnt nämlich mit der kleinen Secunde, wie mit einer weichen Materie, ähnlich wie die Natur (in ihren Bildungen) thut, und schreitet fort zu einer kräftigen Tonform; ihre Gestaltung ist einfach, ist zugleich milde und kräftig.“ — Diatonica, in qua quodlibet quadrichordum per hemitonium minus procedit et tonum atque tonum, quam tum sapientes alii, tum Plato vel maxime ante alios comprobant, *Tanquam maxime omnium naturalem*, quandoquidem ab hemitonio minore, quasi molli materia, ritu naturæ, procedit a validiorem toni materiam, formamque habet simplicem, et mansuetam simul atque robustam. (Marsil. Ficini in Comp. in Timæum c. 31).

³⁾ In dieser Fassung und Intervallengrösse auch *scala diatona diatonica* genannt. Ptolom. Harmonicor. lib. 2. cap. 14.

Die sieben, schon in der ersten Entwicklung gefundenen Haupttöne A B C D E F G bilden nun auch, das ist unsere Ueberzeugung und Behauptung, das System, die Scala, das Alphabet des Gregorianischen Kirchengesanges. Es entwickelt sich nach Quinten und zwar von dem Stammton des ganzen Systems **B**

B — F — C — G — D — A — E.

§. 9.

Ehe wir indessen dasselbe näher ins Auge fassen und zeigen, wie es für den Kirchengesang verwendet wird, liegt uns daran, die Richtigkeit desselben auch auf andere Weise zu erhärten. Denn in einer so wichtigen Sache, zumal wir ganz und gar von den allorts gangbaren Auffassungen und Anschauungen abweichen, und wünschen, dass eben so wie bei uns, überall mit denselben gebrochen werde, ist es, selbst auf die Gefahr hin, weiltäufig zu werden und zu viel zu sagen, unsere Pflicht, unser Alphabet mit dem Stammton B nach allen Seiten hin zu vertreten. Die Wege, die wir wählen, um zu demselben Ziele zu gelangen, können kürzer sein.

1. Wir lassen zunächst eine grosse Zahl Schwingungen fallen. (Wir hätten oben schon die von 46 und 46384 unbeachtet lassen können, uns anschliessend an den gewöhnlichen Umfang von 32—8192 Schwingungen. Wir würden alsdann nur 6 Haupttöne und nicht E gefunden haben, ein Umstand von keiner Wichtigkeit, da E als gezeugter Ton von A sich leicht von selbst ergab.). Wir begnügen uns aber mit einem noch kleineren Umfange, wie er zunächst durch den beschränkteren der menschlichen Stimme bedingt ist. Diese theilt sich bekanntlich in zwei Klassen, Knaben- oder Frauen- und Männerstimmen; jeder derselben weist man einen Normalumfang von zwei Octaven zu. Da beide die mittlere Octave gemein haben, so bedürfen wir deren nur drei. Wir fixiren für die unteren Stimmen als tiefsten Ton den von 256 Schwingungen, für die oberen als höchsten den von 2048 Schwingungen. Es gibt das den Totalumfang dreier Octaven von

256 — 512 — 1024 — 2048.

Indem wir nun nach dem oben genannten Gesetze die von 256 gezeugten Töne bestimmen, ergibt sich folgender Bau:

256; die Quinte 384; die Quinte 576.

Die Unterocav der letzteren zählt 288 und legt sich also zunächst an 256; also

$$256, 288 \dots 384.$$

Die Quint von 576 ist 864; deren Unterocav 432 legt sich zu 384; also

$$256, 288 \dots 384, 432.$$

Die Quinte von 864 ist 1296; die doppelte Unterocav legt sich mit 324 zu 288, also

$$256, 288, 324 \dots 384, 432.$$

Die Quint von 1296 ist 1944; die doppelte Unterocav legt sich mit 486 zu 432, also

$$256, 288, 324 \dots 384, 432, 486$$

1944 stösst zu 2048 im Verhältniss von 243 : 256.

$$\text{Nun ist } 256 : 288 = 8 : 9$$

$$288 : 324 = 8 : 9$$

$$384 : 432 = 8 : 9$$

$$432 : 486 = 8 : 9$$

$$\text{dagegen } 324 : 384 = 27 : 32.$$

Um dieses grössere Intervall in die beiden kleineren $8 : 9 + 243 : 256 (= 27 : 32)$ zu zerlegen, nehmen wir von 486 die Unterocav $= 243$ und von dieser die Oberquint $= \frac{243 \cdot 3}{2}$; d. h. den Ton zwischen 324 und 384.

$$\text{Also } 243, 256, 288, 324, \frac{243 \cdot 3}{2}, 384, 432, 486$$

$$486, 512, 576, 648, 729, 768, 864, 972$$

die sieben Grundtöne, wie oben.

2. Ein abgekürzteres Verfahren wäre folgendes:

$$\underbrace{256 \quad 288 \quad 384 \quad 576}$$

$$\underbrace{256 \quad 288 \quad 324 \quad 384 \quad 432 \quad 648}$$

$$\underbrace{243 \quad 256 \quad 288 \quad 324 \quad 384 \quad 432 \quad 486}$$

$$\underbrace{243 \quad 256 \quad 288 \quad 324 \quad \frac{243 \cdot 3}{2} \quad 384 \quad 432 \quad 486}$$

$$486, 512, 576, 648, 729, 768, 864, 972.$$

3. Einen neuen augenscheinlicheren Beweis für unser Alphabet stellen wir am Klavier an.

Wir nehmen das vierte B von unten und von diesem die Unterquinten *Es, As, Des, Ges, Ces*.

B Ces Ges B Des As B Es B.

Es sei nun B der tiefste Ton mit 32 Schwingungen. Indem ich nun von Ces ausgehe, treffe ich zuerst Ges, von diesem aus Des, damit den ersten Doppelton *Ces Des*

Ces Ges Ces Des;

von Des treffe ich As und bilde dadurch den zweiten Doppelton *Ges As*

Ges Des Ges As;

von As treffe ich Es und bilde damit den ersten Dreiton *Ces Des Es*

Ces Des As Ces Des Es;

von Es treffe ich B und bilde damit den zweiten Dreiton *Ges As B*

Ges As Es Ges As B.

Aber mit dem Tone B stosse ich zugleich vor den vorhandenen Dreiton *Ces Des Es*; zu den grossen Secunden führt die kleine *B Ces*, jetzt eine Viertonreihe bildend,

und nun wiederholt sich dieses Bild in lieblicher Weise sechsmal:

B Ces Des Es F Ges As B C Des Es F G As B C D

D Es F G A B C D E F G a

Demnach B Ces Des Es

F Ges As B

C Des Es F

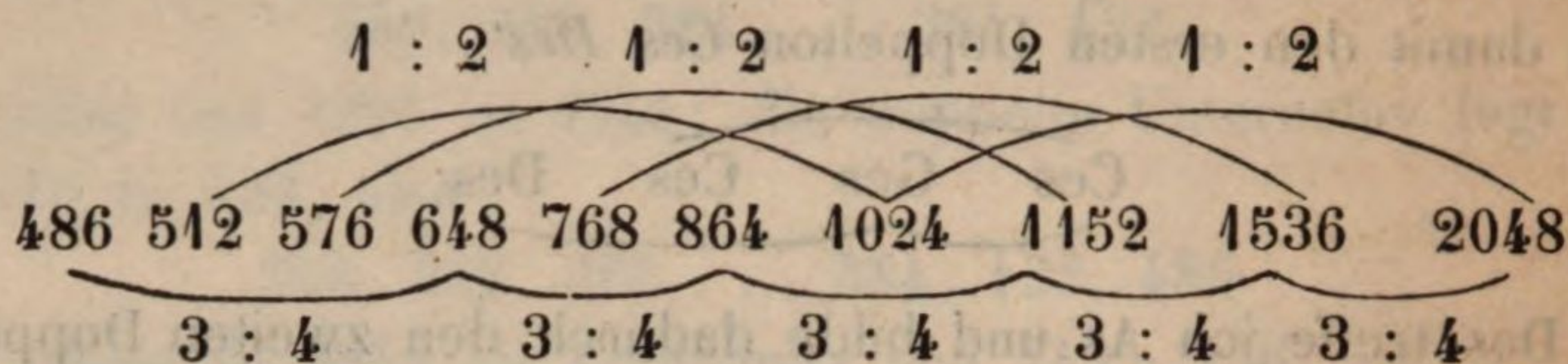
G As B C

D Es F G

A B C D
E F G a ¹⁾

Beiläufig sei hier bemerkt, dass das Fünftonsystem der Chinesen und Gaelen in der obigen Entwicklung Ces Des Es Ges As vielleicht eine nicht ungenügende Erklärung findet.

4. Wir gelangen zu demselben Alphabet, wenn wir vom obersten Tone mittelst des Verhältnisses 4 : 3 den unteren suchen.



$$486 : 512 = 243 : 256$$

$$512 : 576 = 8 : 9$$

$$576 : 648 = 8 : 9$$

demnach 486, 512, 576, 648 = A B C D.

Die fehlenden E F G a sind bereits theils gegeben, theils leicht an sich, oder durch Fortsetzung der Operation zu ergänzen.

5. Wir schliessen dem Gesagten noch folgendes, schon den Alten bekannte einfache Verfahren an.

Wir haben vor uns eine Linie, deren Endpunkte uns den ersten und den ihm identischen Ton im Verhältnisse von 1 : 2 bezeichnen; der erste Ton heisst also A, der letzte a.

A ————— a

Die Oberquint von A (1) zählt nach dem Verhältnisse $2 : 3 \frac{1}{2}$ Schwingungen.

¹⁾ Setzen wir diese Operation fort, so lautet die Reihe nach unserer Nomenclatur

H (eigentlich [B $\sharp$] Bis) C D E

F $\sharp$ (Fis) G A H

Cis D E Fis

Gis A H Cis

Dis E Fis Gis

Ais H Cis Dis

Eis Fis Gis Ais

und weiter *His* (eigentlich Bisis) Cis Dis Eis

Fisis Gis Ais His

Cisis Dis Eis Fisis u. s. w. enharmonische Reihe.

}

chromatische
Reihe; der
Stammton B
ist durch H
verdrängt.

Die Unterquint von a (2) nach demselben Verhältnisse $\frac{4}{3}$ Schwingungen.

$$\text{Also} \quad \begin{array}{ccccc} A & x & y & a \\ 1 & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & 2 \end{array}$$

$$\left. \begin{array}{l} A : x = 3 : 4 \\ y : a = 3 : 4 \end{array} \right\} \text{Quarten.}$$

$$\left. \begin{array}{l} A : y = 2 : 3 \\ x : a = 2 : 3 \end{array} \right\} \text{Quinten.}$$

Das Stück $x : y$ ist also der Unterschied der beiden, Quart und Quint; zugleich das Maass für den grossen ganzen Ton ($\tauόνος$, die höhere Spannung, von $\tauείνω$) im Verhältnisse von $\frac{4}{3} : \frac{3}{2} = 8 : 9$.

Mit diesem Maasse suchen wir nun die übrigen zwischen A und a liegenden Töne, ausgehend von den beiden höchsten Punkten 2 und $\frac{4}{3}$.¹⁾

$$\begin{array}{cccccccc} \text{Also} & 1 & \frac{4}{3} & \frac{3}{2} & 2 & & & \\ & 6 & 8 & 9 & 12 & & & \\ & 6 & \frac{512}{81} & \frac{64}{9} & 8 & 9 & \frac{256}{27} & \frac{32}{3} & 12 \\ \text{oder} & 486, & 512, & 576, & 648, & 729, & 768, & 864, & 972. \\ & A & B & C & D & E & F & G & a. \end{array}$$

§. 10.

Nachdem wir so hoffentlich mehr als genügend die Richtigkeit des natürlichen Alphabets der Tonsprache in den Tönen A B C D E F G (a) nachgewiesen haben, wenden wir uns zu dem gegenwärtig in der ganzen Welt statt dessen üblichen, mit den Tönen C D E F G A H (c).

Zunächst soll es unserer Aufmerksamkeit nicht entgehen, dass die beiden Scalen sich diametral entgegengesetzt sind. Denn indem unsere aufgestellte also aufsteigt: $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1, und also niedersteigt: 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$, steigt die von C auf: 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$; und ab: $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1; also gerade umgekehrt.

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit sei die Frage aufgestellt: Wie misst man die Höhe eines Gegenstandes, von oben oder von unten? Wir meinen, auf beide Arten. Messen wir mit dem Auge, so werden beide Arten fast in einem Act operiren; jedenfalls zunächst von oben, die Wurzel, den Grund natürlich suchend.

müssen also zuerst dies kennen lernen Wir entlehnen die Darstellung desselben wörtlich dem gelehrten Werke von A. W. Ambros „*Geschichte der Musik*“ B. I. S. 363 u. ff.

„Noch bei Aristoteles und dessen Schüler Aristoxenos“, so heisst es dort, „beschränkt sich die Scala auf acht Töne, welche auch schon auf der Lyra des Pythagoras sich befunden haben sollen, darum die pythagoräische Achttonreihe (*octochordum Pythagoræ*) hiessen und aus zwei unverbundenen Tetrachorden zusammengestellt waren:



Nete (letzter Ton).

Paranete (vorletzter Ton).

Trite (dritter Ton).

Paramesos (neben dem Mittelton).

Mese (Mittelton).

Lichanos (Zeigefinger; der Ton wurde so nach dem Fingersatz auf der Lyra bezeichnet).

Parypate (neben dem obersten Tone).

Hypate (oberster Ton).

Jeder Ton hat, wie man sieht, seinen klangvollen Namen, der zugleich seine Stellung im Systeme bezeichnet. Diese Namen soll zuerst Pythagoras angewandt haben.

Wurde an ein erstes Tetrachord ein zweites, an dieses ein drittes gehängt, so entstand die Tonreihe

$\underbrace{h \quad c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a \quad b \quad c \quad d.}$

Diese drei Tetrachorde sind verbunden, d. h. der höchste Ton des tieferen Tetrachords bildet zugleich den tiefsten Ton des nächsthöheren. Ferner findet sich in diesen Quartetten der Halbtonschritt immer zwischen der ersten und zweiten Stufe. Durch diese, bei dem Aufbau der Tonreihe im Einzelnen strenge festgehaltene Consequenz ergab sich aber in dieser Reihe, als Ganzes betrachtet, eine grosse Inconsequenz; der auf den Ton *a* folgende nächste Ton erscheint in der tiefern Lage als *h* (als *b quadrum*, wie es das Mittelalter nannte), in der höhern Wiederholung aber als *b (rotundum)*. Um nun jenes *h* auch in der höhern Reihe zu gewinnen, musste man folgende Tonreihe bilden

$\underbrace{h \quad c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad a} \quad \underbrace{h \quad c \quad d \quad e}$

d. h. zu den beiden tieferen, verbundenen Tetrachorden ein drittes getrenntes hinzufügen, das eine Wiederholung des tiefsten, ersten Tetrachordes in der höhern Octave ist. Darauf gründet sich die für die griechische Musiktheorie so wichtige Eintheilung der Tetrachorde in verbundene (synemmena) und getrennte (diezeugmena). Die Verbindung selbst hiess Synaphe (συναφή), die Trennung Diazeuxis (διάξευξις).

Das Intervall eines ganzen Tones, welches zwei getrennte Tetrachorde von einander schied, wurde der diazeuktische Ton, d. i. der Trennungston, genannt. Er liegt, wie man sieht, zwischen den Tönen *a* und *h*. Um den Tonumfang zwei vollständiger Octaven zu gewinnen, fügte man später in der Tiefe einen Ton hinzu (er hiess davon der „beigefügte“ Proslambanomenos) und setzte in der Höhe die Tetrachordreihe durch ein viertes, verbundenes Tetrachord fort:

A H C D E F G a h c d e f g ā.

Der diazeuktische Ton fiel gerade zwischen die beiden Octaven, aber auch der hinzugefügte tiefste Ton, der mit seinem höheren Nebentone nur eine tiefere Wiederholung der Diazeuxis war (*A H — a h*), hiess diazeuktisch.

Den Ton *b* wollte man aber nun auch nicht, nachdem er einmal gefunden war, ungenützt lassen, man schob also das diesen Ton enthaltende Tetrachord in die Tonreihe ein

A H C D E F G a b c d h c d e f g ā.

So entstand eine Reihe von 18 Tönen, zusammengesetzt aus Proslambanomenos, vier verbundenen und einem getrennten Tetrachord. Diese Scala (fährt Ambros fort) findet sich schon im 3. Jahrhundert v. Chr. bei Euklid, sie hiess das unveränderliche System (σύστημα ἀμετάβολον), im Gegensatze zu den auf Octavenumläufen beruhenden, die Reihenfolge der zwei Halb- und fünf Ganztöne jeder Octave stufenweise verrückenden Tonleitern der einzelnen Tonarten.

Zur Bezeichnung der einzelnen Töne wendeten die Griechen mehr- und zum Theil achtsylbige Namen an, in deren jedem das Tetrachord, dem der Ton angehörte und die Stellung des Tones in diesem Tetrachorde angedeutet war. Für den Gebrauch ist die Bezeichnung der Töne nach Buchstaben unendlich bequemer,

und selbst Glareanus, der Freund und Kenner des griechischen Alterthums, meint, es seien dieses ganz ungeheuerliche Namen zur Bezeichnung eines einzigen Tones (Dodecachordon l. 20). (Dazu bemerkt Ambros mit Recht, dass Glarean übersehe, wie das D la sol re, C sol fa ut, A la mi re u. s. w., der Solmisation eigentlich nur sehr wenig besser ist).

Die Nomenclatur war nämlich folgende:

(Nach der Uebersetzung des Albinus.)

hyperbolæon.	Nete hyperbolæon	ultima excellentium	die Letzte	} der Ueber- schreitenden.
	Paranete hyperbolæon	excellentium extenta	die Vorletzte	
	Trite hyperbolæon	tertia excellentium	die Dritte	
diezeugmenon.	Nete diezeugmenon	ultima divisarum	die Letzte	} der Ge- trennten.
	Paranete diezeugmenon	divisarum extenta	die Vorletzte	
	Trite diezeugmenon	tertia divisarum	die Dritte	
	Paramesos	prope media	neben der Mittleren	
synemmenon.	Nete synemmenon	ultima coniunctarum	die Letzte	} der Ver- bundenen.
	Paranete synemmenon	coniunctarum extenta	die Vorletzte	
	Trite synemmenon	tertia coniunctarum	die Dritte	
	Mese	media	die Mittlere	
meson.	Lichanos mesôn	mediarum extenta	Zeigefinger	} der Mittleren.
	Parypate mesôn	subprincipalis mediarum	Zweitoberste	
	Hypate mesôn	principalis mediarum	Oberste	
hypaton.	Lichanos hypatôn	principalium extenta	Zeigefinger	} der Obersten.
	Parypate hypatôn	subprincipalis principalium	Zweitoberste	
	Hypate hypatôn	principalis principalium	Oberste	
	Proslambanomenos	adsumta v. adquisita	der Hinzugefügte.	

So weit Ambros.

Das ist nun das sowol bei den Schriftstellern des Mittelalters nach Boethius (Hucbald, Guido u. s. w.), als bei den neueren

Schriftstellern über griechische Musik (Marpurg, Forkel, Kiese-wetter u. a.) aufgestellte griechische Tonsystem, dem auch die sämtliche Theorie über den Gregorianischen Gesang gehuldigt hat und huldigt, das auch den Embryo zu unserem gegenwärtigen System bildet.

Wir erlauben uns nun, die ganze Structur dieses Systems in der Fassung als eine corrupte an sich und als eine geradezu auf den Kopf gestellte des echten zu bezeichnen. Wir treten in den Beweis, indem wir das griechische echte System nach unserer Auffassung entwickeln.

§. 12.

Es sind bei den Alten drei Arten von Tetrachorden bekannt; das *diatonische* in der Fortschreitung von einer kleinen zu zwei grossen Secunden; das *chromatische*, beginnend mit zwei kleinen Secunden, denen eine kleine Terz folgt, und das *enharmonische*, beginnend mit zwei Vierteltönen, denen eine grosse Terz folgt. Von diesen galt ihnen als das natürlichste, einfachste und für den Gesang brauchbarste das *diatonische*.

„Das erste und älteste ist das diatonische, und nur die Natur des Menschen ist früher als dieses erste.“

„Unter diesen Geschlechtern ist das diatonische das natürlichste, wie es ja auch für Alle, selbst Ungebildete zum Gesange passt . . . Denn man muss wissen, dass das diatonische Geschlecht einen ernsten, festen und kräftigen Character zeigt.“

„Das diatonische ist bedeutend härter und natürlicher.“

„Es ist beobachtet, dass die grösseren Intervalle das Gemüth mehr erweitern und kräftiger machen, dass dagegen die kleineren es gleichsam einengen“ ¹⁾.

¹⁾ Primus itaque et antiquissimus illorum ponendus est diatonus, primo-que ipso prior natura hominis consistit. (Aristoxenus harm. elem. lib. I. p. 19.)

Ex his generibus magis naturale est diatonum, ut quod est omnibus, etiam indoctis, cani aptum . . . Sciendum enim est, quod genus diatonum gravem, robustam et firmam indolem ostentat. (Man. Bryennius Harm. sect. 7.)

Diatonicum quidem aliquanto durius et naturalius. (Boeth. de musica lib. I. c. 21.)

Porro observatum, maiora intervalla animum magis dilatare ac robustiorem reddere; minora contra illum contrahere. (M. Meibom. notæ in Aristox. p. 92.)

Dagegen galt ihnen das chromatische als ein zwar künstliches, aber wegen seiner Weichheit verwerfliches.

„Das Chroma, das nur von Gebildeten gesungen wird, ist künstlicher, darum heisst es auch Chroma, weil es mehr Kunstsache ist, als das diatonische.“ (Beiläufig bemerkt hat uns diese Erklärung des chromatisch = künstlich, wie die künstliche Farbe der sogenannten Naturfarbe entgegengesetzt wird, von den vielen aufgestellten am besten gefallen.)

„Die chromatische Weise hiess bei den Alten einer von den drei Theilen der Musik, und zwar hatte sie wegen ihrer Weichlichkeit keinen guten Namen.“

„Bescheidene und keusche Harmonieen muss man zulassen, dagegen muss unser starker und kräftiger Geist soviel als möglich fern halten alle weichliche Harmonieen, die durch arge Künsteleien in Brechung der Stimme zu weibischer Weichlichkeit und Sklavensinn führen. Ernste und keusche Modulationen aber weisen freche Trunkenheit zurück. Chromatische Harmonieen muss man also schamloser Frechheit beim Weine und der mit Blumen bekränzten Musik der Unzucht überlassen.“

„Als unnütz muss man jene zu künstliche Musik verwerfen, die die Gemüther verweichlicht und mit verschiedenen leidenschaftlichen Gefühlen erfüllt, indem sie bald traurig, bald unkeusch, bald aber rasend und wahnwitzig ist“¹⁾.

Das enharmonische Tetrachord übergehen wir hier, weil es zu weit ausserhalb unseres Zweckes liegt.

¹⁾ Magis autem artificiale est Chroma, quod a solis doctis canitur . . . Unde et Chroma nominatur, quod magis cultum sit et reformatum, quam diatonum. (Man. Bryenn. loc. cit.)

Unde chromaticum melos ab antiquis dicebatur una ex tribus partibus musicæ, quæ ob nimiam mollitiem infamiæ nota non caruit. (Suid. hist. p. 11)

Sunt enim admittendæ modestæ et pudicæ harmoniæ; contra a forti et nervosa nostra mente vere molles harmoniæ amandandæ quam longissime, quæ improbo flexuum vocis artificio ad effeminatam mollitiem et servilitatem deducunt. Graves autem et pudicæ modulationes ebrietatis proterviæ nuncium remittunt. *Chromaticæ* igitur harmoniæ, impudenti in vino proterviæ, floribusque redimitæ et meretriciæ musicæ sunt relinquendæ. (Clem. Alex. Pædag. II. 4.)

Est autem supervacanea respuenda musica illa nimis artificiosa, quæ frangit animos et varie afficit passionibus, ut quæ sit aliquando lugubris, aliquando vero impudica et incitans ad libidinem, aliquando autem lymphata et insana. (id. Strom. lib. VI. 11.)

§. 13.

Woher nun die Alten das bezeichnete diatonische Tetrachord, in der beispielsweise Formel $e \overset{\frown}{f} g a$, die auch, wie wir sahen, dem System des Pythagoras zu Grunde lag, genommen haben, darüber zerbrechen sich die Gelehrten den Kopf.

„Erwägen wir“, sagt Kretschmer in seinen *„Ideen zu einer Theorie der Musik“* S. 26, „dass die alten Griechen ihre richtigsten Musikgrundsätze durch Ueberlieferung erhalten haben wollen, dass der eine diesen, der andere jenen Theil der Theorie zum ältesten macht, der eine diese, der andere jene Erklärung versucht, ohne die richtige zu treffen, (der beste Beweis, dass sie selbst nicht mehr genau die Entstehung und den Zusammenhang ihrer Theorien kannten); dass die ältesten Chinesen noch die der Wahrheit am nächsten kommenden Ansichten haben, dass selbst so manche Mythen und Gebräuche der Egypter, Perser, Griechen damit verknüpft sind; dass Völker, wie die Chinesen und Gaelen, die in Ort, Sitte und Gestalt weit von einander entfernt sind, vor Zeiten ihre Melodien auf eine ähnliche, uns anscheinend unbegreifliche Weise (die Fünftöner anwendend) gebildet haben, so kann man nicht umhin zu vermuthen, dass ein vorhistorisches, sehr aufgeklärtes Volk das Princip und daher das ganze daraus entspringende System in seinem vollen Umfange gekannt und angewandt habe, dass aber bei seinem Untergange die zersprengten Ueberreste einzelne Bruchstücke mehr praktisch als theoretisch mit sich genommen und ihren Nachkommen oder den roheren Völkern, die sie unter sich aufgenommen, mitgetheilt haben, wo diese Bruchstücke sodann durch Tradition oder vermittelt Geheimlehre fortgepflanzt worden sind.“

Diese, einen wohlthuenden, nicht gewöhnlichen Forschungstrieb nach Wahrheit bekundenden Worte hatte Kiesewetter vor Augen, wenn er in seiner *„Geschichte der Musik der neueren Griechen“* S. 60. also schreibt: „Es ist glaublich, dass das Tetrachord und zwar diatonisch schon sehr früh von einem tiefdenkenden und weithinaussehenden egyptischen Weisen, wenn nicht noch von einem Ethiopier, erdacht worden war; denn die Theorien der Indier und Chinesen kannten es nie, und Hr. v. Kretschmer (*Ideen zu einer Theorie der Musik*, Stralsund 1833) wird ganz Recht gehabt haben, wenn er vermuthet,

es müsse das Tetrachord von irgend einem „vorgeschichtlichen“ Volke an die Griechen gekommen und diesen desselben wahre Bedeutung und tiefliegender Sinn niemals klar geworden sein; gewiss ahnte es ihnen nicht, dass sie in dem Tetrachord, nicht zwar (wofür sie es nahmen) eine Tonleiter, wol aber (wie Hr. v. Kretschmer in einer Reihe der frappantesten Folgerungen dargethan hat) den Embryo jener harmonischen Kunst überkommen hatten, welche, nach Jahrhunderten fast gänzlichen Verlustes, in der Kirche des Abendlandes ein Findling, gepflegt und erzogen, endlich unter den Laien naturgemäss geleitet, zur völligen Reife gediehen ist.“

Versuchen wir nun die Lösung der Frage über die Entstehung des diatonischen Tetrachords; sie hängt unseres Erachtens innig zusammen mit der Frage der Entstehung der Musik und des Gesanges überhaupt; mit der Frage, ob und was der erste Mensch habe singen können. Während Viele der Meinung auch heute noch sind, dass derselbe sich diese Fertigkeit, wie ein wachsendes Kind, habe erwerben müssen, sind Andere — und zu diesen gehören auch wir — der Ansicht, der erste Mensch, in jeder Beziehung vollkommen, wenn auch höherer Vervollkommnung befähigt, aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, sei im Besitze einer Tonsprache gewesen, die genau zu seinen übrigen hohen Fähigkeiten passte. „Der erste Mensch“, sagt der h. Thomas, (*Summ. quæst. 94. art. 3. n. 3.*), „besass die Kenntniss aller Dinge durch die Ideen, die ihm von Gott mitgetheilt waren“ (*primus homo habuit scientiam omnium per species a Deo infusas*). Daraus folgt nothwendig, dass er auch ausgerüstet war mit der vollsten Erkenntniss der Tonsprache. Er fand in sich das Instrument, das er spielen konnte und spielte nach Maassgabe seiner hohen geistigen Begabung, genau so wie diese es erheischte. Die Tonweisen, die seinem Innern entströmten, waren vollbewusste Abprägungen seiner Empfindungen. Wie hätte ihm im hellsten Lichte der Erkenntniss unter den verschiedenen Tonverbindungen die im ganzen Alterthume so hoch gerühmte diatonische entgehen können, da sie eben so sehr der Natur als der Kunst in vollstem Maasse entsprach, und wir selbst mit unseren beschränkteren Kenntnissen sie aufzufinden und zu würdigen vermögen?

Erinnern wir uns der Sagen des Alterthums über die grosse wunderbare Macht der Musik; erinnern wir uns, dass Völker mit der zähesten Ausdauer tausende von Jahren an denselben unverfänglichen Weisen festgehalten; dass die Gesetze der ernstesten Völker, wie der Spartaner, so unerbittlich jeder, auch der kleinsten, Neuerung steuerten, so können wir uns mehr und mehr des doppelten Gedankens nicht erwehren, dass die Tonsprache selbst in inniger Verbindung mit dem Falle der Stammeltern gestanden, und die klare Erkenntniss des Guten und Gefährlichen, was in den Tonweisen sich kundgeben kann, traditionell auf die Nachkommen, später mehr und mehr in das dunkle Gewand der Fabel gehüllt, übergegangen ist. Wir sind nun der ferneren Meinung, dass diese Erkenntnisse theoretisch am besten aufgehoben und gepflegt worden sind bei dem tiefdenkenden und ernstesten Volke der Egyptier in seiner Priesterkaste; dagegen die reinste Tonsprache, wie Wortsprache, der reinste Cult und die reinste Sitte bei dem Volke Gottes, den Hebräern, verblieb, und bringen den Unterricht, den Moses bei den Egyptiern auch in der Musik empfing ¹⁾, mit seiner hohen Sendung als Führer, Lehrer und Gesetzgeber des jüdischen Volkes in ungezwungene Verbindung, so dass der königliche Sänger David die rechte Tradition vorfindend, dieselbe mit neuen, heiligen, reinen Weisen bereichern konnte. Dass nun die Weisen der Vorzeit, insbesondere die Griechen, alles Gute, was sie hatten, zunächst dem Moses und den Juden zu verdanken haben, darüber sind die einsichtigsten Männer des christlichen Alterthums einig. So sagt Justin in seiner *Cohort. ad Græcos* (*Bibl. max. Vet. Patr. T. 2. P. 2. p. 14.*): „Warum habe ich denn auch dies erwähnt? Damit ihr Griechen einsehet, die wahre Religion könne man durchaus nicht von denjenigen lernen, welche nicht einmal über die Dinge, in Betreff deren sie sich bei andern Völkern eine gewisse Bewunderung erworben haben, etwas Eigenes schreiben konnten. Vielmehr haben sie in ihren Büchern das mit Hülfe einer gewissen Allegorie und Veränderung niedergeschrieben, was sie von Moses und den übrigen Propheten überliefert bekommen hatten.“

¹⁾ Cum autem (Moses) ætate esset grandior, Arithmeticam, et Geometriam, Rhythmicam et Harmonicam et præterea Medicinam simul et Musicam doctus est ab iis, qui erant insignes inter Aegyptios. (Clem. Alex. Strom. lib. 1.)

Und Clemens von Alexandrien (*Strom. lib. 1.*): „Die griechischen Philosophen waren hierin Diebe und Räuber, indem sie nämlich vor der Ankunft des Herrn von den hebräischen Propheten Theile der Wahrheit nahmen, ohne dies anzuerkennen; sie schrieben vielmehr die Lehrsätze sich selbst zu, auch verfälschten sie einige derselben, verdrehten andere mit sophistischen Auslegungen und schoben auch fremde Lehren ein.“

Und im 2. Buche der *Strom.* sagt er: „Es scheint, dass die Griechen alle zuvor genannten Lehrsätze von dem grossen Moses überkommen haben.“

Sehr wahr sagt auch P. Dan. Huetius (*Demon. Evang. Propos. IV. c. 8. n. 1.*) — und jeder, der namentlich mit der griechischen Musiktheorie sich befasst hat, wird ihm gern darin beistimmen — „Die Griechen haben nämlich von den Phöniziern und Egyptiern, die, wie Philo Byblius behauptet, allen Menschen die Grundsätze der Theologie mitgetheilt haben, gewisse Kenntnisse über den Ursprung der Dinge und vortrefflichen Samen der Mosaischen Lehren bekommen. Diese haben sie aber mit kindischen Fabeln vermischt und auf ihre Zeiten und Zeitgenossen bezogen. Die spätere Zeit fügte allmählig neue Dichtungen hinzu, bis die Wahrheit beinahe ganz erstickt und in undurchdringliche Finsterniss eingehüllt war.“¹⁾

¹⁾ Verum enimvero quanam de causa hæc nunc a me sunt commemorata? Ut intelligatis, viri Græci, nequitiam veram religionem ab istis disci posse, qui ne de his quidem rebus, unde apud exteros in aliquam pervenire admirationem, proprii quidquam scribere potuerunt; sed quæ a Mose et reliquis prophetis sunt tradita, ea per allegoriam et immutationem aliquam in libris suis promulgarunt.

In his autem latrones et fures fuerint, qui sunt apud Græcos Philosophi, qui ante Domini adventum a Prophetis Hebræis partes veritatis id minime agnoscentes sumpserunt, sed sibi tanquam propria dogmata attribuerunt, et alia quidem adulterarunt, alia autem supervacanea quadam diligentia sophisticè interpolarunt, alia autem etiam invenerunt.

Videntur ergo omnia, quæ prius dicta sunt, dogmata a magno Mose Græcis esse tradita.

Cum enim Græci primævæ rerum originis notitia aliqua a Phœnicibus et Aegyptiis essent imbuti, a quibus et universos homines theologiæ suæ principia petiisse asseverat Philo Byblius, et egregios Mosaicæ disciplinæ satus ab iis accepissent, hæc puerilibus fabulis ad sua tempora et coævus sibi homines accomodatis ita implicuerunt, quas nova subinde figmentorum

§. 14.

Es ist gegenwärtig wol allgemein angenommen, dass das Octachordum des Pythagoras aus zwei gleichen diatonischen Vier-tonreihen (Tetrachorden) im Verhältnisse von $\frac{1}{2}$ 1 1 (d. h. kleine, grosse, grosse Secunde) bestand. Es wird gewöhnlich durch die Töne e f g a h c d e bezeichnet. — Benennen wir es, wie uns scheint, natürlich und einfach, mit den Buchstaben

A $\frown$ B C D E $\frown$ F G a

Das Unter- und Oberstück dieser Reihe bietet 1) gleiche Verhältnisse im Fortschreiten ($243 : 256$, $8 : 9$, $8 : 9$), 2) gleiches (arithmetisches) Verhältniss der je zwei Ecktöne zu einander: $A : D = E : a = 3 : 4$.

Es stehen aber auch je zwei Töne im Verhältnisse der Quinte (harmonisch) $2 : 3$

A B C D E F G a

Eingeschlossen ist das Ganze von den beiden Ecktönen A, a, durch das Verhältniss von $1 : 2$, oder $2 : 4$.

Da der Ton a identisch ist mit dem ersten A, so bleibt als Tonalphabet die Reihe von 7 Tönen (eigentlich und streng genommen nur 4, nämlich A B C D, da E F G a als gezeugt von diesen aufgefasst werden können).

Das Tonalphabet selbst bietet nun zunächst folgende Combinationen:

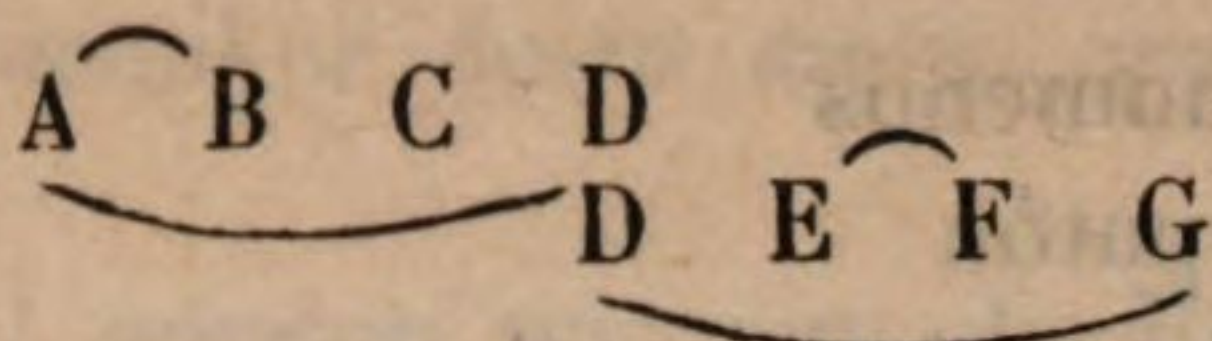
1. A $\frown$ B C D E $\frown$ F G.

Der Ton D ist der mittlere (*Mese*); nach unten und oben hat er ein gleiches Trichord; links ist es verbunden mit C durch CD, rechts durch ED.

A ist also *Nete*, G *hypate*.

accessione consequens ætas cumulavit, ut veritatem pæne totam extinxerint, in densissimas certe tenebras demerserint.

2.



Der Ton D ist wiederum der mittlere; links schliesst und fasst er das Tetrachord A B C D ($\frac{1}{2}$ 1 1), rechts das Tetrachord D E F G (1 $\frac{1}{2}$ 1).

Die beiden Tetrachorde sind also verbundene (*synemmena*).

3. Wird das Alphabet einfach verdoppelt, so entsteht die Reihe

A B C D E F G a b c d e f g.

Der Ton, der beide trennt, ist G — a (*diazeuktischer Ton*); g ist jetzt der oberste der oberen (*hypate hypatôn*); wird zur Vervollständigung der zwei Octaven noch ein Ton (aa) hinzugenommen (*Proslambanomenos*), so ist demnach

A *Nete*, a *Mese*, G *Paramesos*, aa *Proslambanomenos*.

4. Wir sehen sehr bald, dass nunmehr auch die Doppelreihe, wie in zwei gleiche Theile geschieden, die durch den Ton a zusammengehalten werden,

A B C D E F G a b c d e f g aa

(die beiden Tetrachorde in der Mitte verbundene (*synemmena*)), eben so in richtiger harmonischer Gliederung steht, wenn wir nur zu E noch eine Quinte einfügen. Dieselbe fällt zwischen b und c; wir geben dem Ton das Zeichen $\sqcup$ (*b quadrum*), zum Unterschied von b (*b rotundum*), der Octav von B.

Demnach

A B C D E F G a $\sqcup$ b c d e f g aa.

Nun ist A : E, B : F, C : G, D : a, E : $\sqcup$, F : c, G : d, a : e, b : f, c : g, d : aa = 2 : 3,

das Ganze eingeschlossen von A — a — aa = 1 : 2 : 4.

5. Es stellt sich nun folgendes, nach Pythagoräischen Grundsätzen gefügtes System heraus:

aa	Proslambanomenos	
g	Hypate hypatôn	
f	Parypate hypatôn	
e	Lichanos hypatôn	
d	Trite synemmenon	d Trite mesôn
c	Paranete synemmenon	c Paranete mesôn
h b	Nete synemmenon	h Nete mesôn.
a	Mese	
G	Paramesos	
F	Trite diezeugmenon	
E	Paranete diezeugmenon	
D	Nete diezeugmenon	
C	Trite hyperbolæon	
B	Paranete hyperbolæon	
A	Nete hyperbolæon.	

Der Ton h (unser jetziges H) ist, wie gesagt, nur aufgenommen der harmonischen Vollendung halber. Seine weitere Bedeutung, und zwar, dass er nur stellvertretend für den Stammton E sein (und dieser ist schon stellvertretend für A), also durchaus nicht selbstständig und als Stammton aufgefasst werden muss, wird sich später noch deutlicher ergeben, wo wir von der Verwerthung des genannten Systems für den Gregorianischen Kirchengesang — denn auf diesem eben so alten, als einfachen, natürlichen und richtigen beruht er — reden werden.

§. 15.

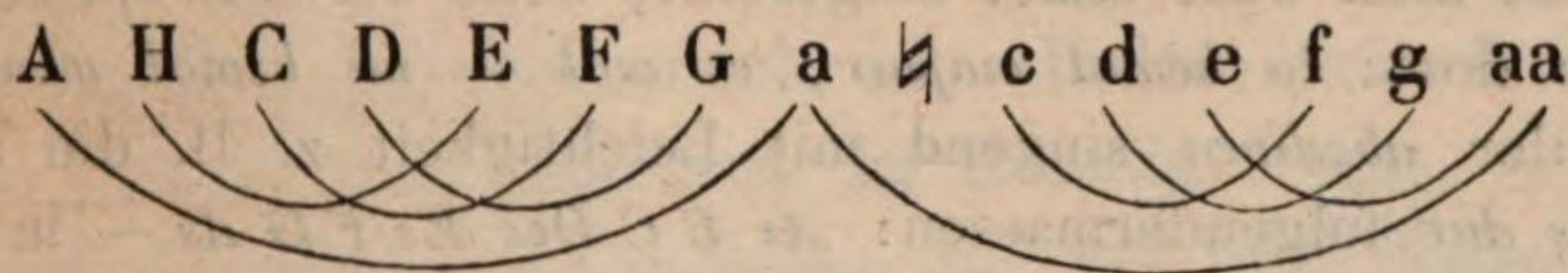
Dieses nach den klarsten und richtigsten Prinzipien geformte System scheint nun im Laufe der Zeit in Vergessenheit, wenn nicht gar, wie alles Wahre, in Kampf gerathen und überschüttet und verdrängt worden zu sein von dem andern oben schon aufgestellten, zu dem es so ziemlich das Gegentheil bildet. Die nächste Veranlassung mag wol einerseits die auch den Griechen bekannte doppelte Messung von der Tiefe zur Höhe (bei wachsenden Schwingungszahlen) und von der Höhe zur Tiefe (als dem Ursprung), andererseits das Verhältniss der Quarte als der nach griechischer Anschauung ersten Consonanz gegeben haben. Da Pythagoras nichts Schriftliches hinterlassen, die späteren

griechischen Theoretiker desto mehr, war die Aufstellung um so eher ermöglicht.

Schauen und messen wir nun die Reihe von oben zur Tiefe, so ergibt sich

$$\begin{array}{l}
 aa : e \\
 g : d \\
 f : c \\
 e : \flat (= \sharp, h) \\
 d : a \\
 c : G \\
 b : F \\
 a : E \\
 G : D \\
 F : C \\
 E : B (= \flat, H) \\
 D : A.
 \end{array}
 \left. \vphantom{\begin{array}{l} aa : e \\ g : d \\ f : c \\ e : \flat (= \sharp, h) \\ d : a \\ c : G \\ b : F \\ a : E \\ G : D \\ F : C \\ E : B (= \flat, H) \\ D : A. \end{array}} \right\} = 4 : 3.$$

Es wäre indess auch möglich, dass man mit der Reihe E F G a $\flat$ c d e operirte und durch das Verhältniss 3 : 4 den Ausbau zur Höhe und Tiefe vollzog.



Dem sei, wie ihm wolle; dadurch war zunächst der **Träger** des ganzen natürlichen Systems, der **Ton B**, verdrängt, und zwar durch $\flat$, den Stellvertreter des E; ja was noch mehr, entwickeln wir die Reihe von der Tiefe zur Höhe, so war H wirklicher Stammtone geworden. Denn

$$H : E; E : a; a : d; d : g; g : c; c : f.$$

B war aber — und ist bis auf den heutigen Tag — wirklich erniedrigt, ein unwesentlicher Nebenton.

Indem nun das Mittelalter dieses System für den Kirchengesang adoptirte, damit den Grundton des wahren, B, verlassen hatte, war eine weitere Umwandlung des von seinem Anker gelösten nur mehr eine Frage der Zeit. Durch den schon vor Guido (1030) zugezogenen Ton Γ (G — Gamma) bildete sich in Verbindung mit dem für's Treffen, aber auch gedankenlose

Lernen von Guido ausgedachten ¹⁾, von den Spätern in ein System gebrachten practischen *ut, re, mi, fa, sol, la* ²⁾ zunächst

¹⁾ Wir sind sicher weit entfernt, Guido's grosse Verdienste um den Kirchengesang auch nur im mindesten schmälern zu wollen; können indess nicht verschweigen, dass rein practische Mittel bei einer Reform wol nie von weittragenden Folgen begleitet sind.

²⁾ „Die deutschen Musikschulen“, sagt Kiesewetter in seiner Schrift „*Guido von Arezzo*“ S. 36, „haben sich der Guidonischen Silben (und, Dank sei Mattheson's satyrischer Geissel, auch der Mutation) seit etwa hundert Jahren gänzlich entschlagen; sie bedienen sich (nicht zur Uebung der Stimme, wohl aber zum Erkennen und Treffen eines gegebenen Gesanges) der, bei ihnen niemals ganz ausser Gebrauch gekommenen, viel zweckmässigeren Benennung der Töne nach den Gregorianischen Buchstaben. Auch in England sind jetzt nur die Buchstaben in Gebrauch. Die Franzosen haben zwar vorlängst die Mutation aufgegeben, die Silben aber beibehalten, und auf der diatonischen Leiter unabänderlich fixirt: *ut re mi fa sol la* für *c d e f g a*; der Mangel einer siebenten Silbe verursachte lange eine Verlegenheit, bis endlich ein Wohlthäter erstand, der das *si* erfand; eine dort für wichtig geachtete Erfindung, auf welche verschiedene berühmte Lehrer Anspruch gemacht haben. (Adhuc sub iudice lis est.) Soll der Ton mit $\sharp$ erhöht, oder mit *b* vermindert genannt werden, so wird dort der Silbe *dièse* oder *bémol* beigesetzt; wenn wir z. B. sprechen: *as dur*, so lautet es dort: *la bémol majeur*; *es mol* — *mi bémol mineur* u. s. w. Unsere Schüler *abcdiren* singend mit Leichtigkeit z. B. die aufsteigende Scala von *as dur* folgendermassen: *As B C Des Es F G As* — in der französischen Schule lautet es: *Labémol, Sibémol, Ut, Rebémol, Mibémol, Fa, Sol, Labémol*. Etwas umständlich ist dort auch die Bezeichnung des Tones hinsichtlich seiner Stelle im Notensystem; wenn wir z. B. sagen: *das zweigestrichene Dis* ($\overline{\text{Dis}}$), so bedient sich der Franzose nothwendiger Weise einer Umschreibung, z. B. das *re dièse* auf der vierten Linie im Violinschlüssel. Die Italiener stimmen in dem Gebrauch der (7) Silben mit den Franzosen überein, und bedienen sich, um einzelne Töne zu nennen, auch noch der zusammengesetzten Silben, *Cesolfaut* für *c* — *Delasolre* für *d* — u. s. w., auch ist das *do re mi fa* mit der *Mutation* bei ihnen noch nicht ganz verschollen. — *Rousseau* (im *Diction. Art. Solfier*) sagt von der deutschen Methode: *Cette manière de solfier est si dure et si embrouillée, qu'il faut être Allemand, pour s'en servir et devenir toute fois grand musicien*. Mir geben die hier gezeigten Arten, die Elemente der Musik zu lehren, nur zu der Betrachtung Anlass, dass es überhaupt um die verschiedenen Methoden, irgend etwas zu lehren, eine ziemlich gleichgültige Sache sein müsse, da selbst in den französischen und italienischen Schulen tüchtige Musiker erzogen werden.“ So weit Kiesewetter. Wir meinen nun zunächst, dass es bei einer Unterweisung doch wohl gar sehr auf die Methode ankomme; je einfacher und natürlicher dieselbe, desto zweckmässiger und fruchtbarer; und würden wir es als einen nicht kleinen Fort-

die Hexachordlehre, und bei zunehmender Entwicklung der zweiten Kirchengesangsart, der polyphonen, die Tetrachordfolge $G A H C - C D E F - G a h c$, und im Laufe der Zeit die beiden letzteren als Grundtypus einer neuen Musiktheorie und Praxis, der schon lange in einer Lizenz des fünften Kirchentones geschlummert hatte. Zwei Eigenthümlichkeiten wollen wir bei diesen Wechseln noch erwähnen. Die erste ist: Das alte System beginnt mit A, das mittlere mit H, eine Secunde höher, das neue mit C, eine kleine Terz höher. Die zweite ist:

Das alte bildete sich nach dem Tetrachorde $\widehat{A} B C D$.

Das mittlere „ „ „ „ „ $A \widehat{H} C D$.

Das neuere „ „ „ „ „ $C D \widehat{E} F$.

Die kleine Secunde, wie alles Kleine dem Grossen untergeordnet, hat einen siegreichen Fortschritt und Durchbruch genommen; jetzt dominirt sie: die bessere Ordnung ist umgestossen, ja mehr, ins Gegentheil verwandelt: also vollständige Revolution. (Vgl. §. 2, §. 10.)

§. 16.

Man ist, auch in unsern Tagen, allgemein einig, dass der Gregorianische Gesang diatonisch ist. Indem wir ihm also das entwickelte diatonische Alphabet zu Grunde legen, erübrigt uns nun noch, in allgemeinen Umrissen die Art und Weise zu zeichnen, wie er dasselbe in seinen Gesängen verwerthet.

Es sei uns die Vorbemerkung erlaubt, dass, wie die griechische Tonsprachlehre auf der Aufstellung und Entwicklung des Tetrachords beruht, die christliche das Pentachord — die Fünftonreihe — zur Wurzel ihres Systems macht. Und zwar richtiger und geistiger. Wir hatten schon Gelegenheit zu bemerken,

schritt betrachten, wenn in Beziehung auf die in Rede stehende Nomenclatur die bei uns übliche Alphabetsbezeichnung, als die alte, einfachste und natürlichste, bei allen Nationen den verdienten Eingang fände. Aber auch in Deutschland scheint man betreffs des Kirchengesanges noch nicht ganz und gar das *ut re mi fa . . .* aufgeben zu wollen; wir wissen keinen andern Grund, als dass dies entweder dem kirchlichen Alterthum zu Liebe geschieht, oder des Nutzens halber, der durch jene Silben für die Vocalisation erreicht werden soll; aber auch dieser ist, der Sache tiefer auf den Grund gesehen, mehr illusorisch und kann auf andere, mehr naturgemässe Weise viel sicherer erzielt werden.

dass das Intervall der beiden Ecktöne des Tetrachords, die Quart 3 : 4, ein von dem gemeinsamen Stamm unfruchtbar und regellos abgelöstes ist, da 3 nie Urheber, sondern von 2 oder 4 gezeugt ist. Zu einer echten Harmonie im Gebrauch mehrerer gleichzeitiger Stimmen konnte es sich deshalb eben so wenig erheben, als auf die Dauer Bestand haben. Ganz anders das christliche — oder richtiger — das ältere, bessere System. In der natürlichen Verbindung 2 : 3 : 4 ist 2 : 3 das Haupt-, 3 : 4 das Nebestück. Daraus konnte dann hervorgehen und ging wirklich hervor das erhabene polyphone Gewächs, wie wir es noch nicht übertroffen in den Blüten des 16. Jahrhunderts bewundern und in unserer sämtlichen Musik noch heute in seinen Grundzügen zur Anwendung bringen. — Gehen wir nun in das Detail.

Die erste Octavreihe heisst

A B C D E F G a.

Die Haupttöne sind nach dem Naturgesetze A, E, a (2 : 3 : 4).

Indem nun der erste Ton durch die Mitteltöne laufend E als seinen nächsten Aliquotton sucht und von da in sein Gleichbild a überspringt, verlässt er wieder diese Position, zu E zurückkehrend, um auf dem ersten Wege abwärts in seinen Quellpunkt A zurückzulaufen.

I. A B C D E — a — E; E D C B A.

Das Pentachord A B C D E, dessen beide Ecktöne das Verhältniss der Quint (2 : 3) bilden, besteht aus zwei Trichorden, die durch den Ton C verbunden sind, A B C ($\frac{1}{2}$ 4) C D E (1 4). Die kleine Secunde liegt auf der ersten Stelle.

Wir können aber auch mit der zweiten Stufe B beginnen und die Operation ähnlich vollziehen.

II. B C D E F — b — F; F E D C B.

In dem Pentachorde B C D E F sind die beiden Trichorde B C D, D E F. Die kleine Secunde liegt auf der vierten Stelle. Desgleichen von der dritten Stufe C.

III. C D E F G — c — G; G F E D C.

In dem Pentachorde C D E F G sind die beiden Trichorde

C D E, E F G. Die kleine Secunde liegt auf der dritten Stelle.

Und endlich von der vierten Stufe D.

IV. D E F G a — d — a; a G F E D.

In dem Petrachorde D E F G a sind die beiden Trichorde D E F, F G a. Die kleine Secunde liegt auf der zweiten Stelle.

Damit sind vier Arten von Pentachorden gebildet; mehrere kann es, wie leicht ersichtlich, nicht geben.

Da der Ton E von A, der Ton F von B, der Ton G von C, der Ton a von D gezeugt ist, so lässt sich von jedem dieser gezeugten Töne eine der Grundreihe gleiche Reihe aufstellen.

A B C D E = E F G a ♯

B C D E F = F G a ♯ c

C D E F G = G a ♯ c d

D E F G a = a ♯ c d e

demnach: E F G a ♯ — e — ♯; ♯ a G F E = I.

F G a ♯ c — f — c; c ♯ a G F = II.

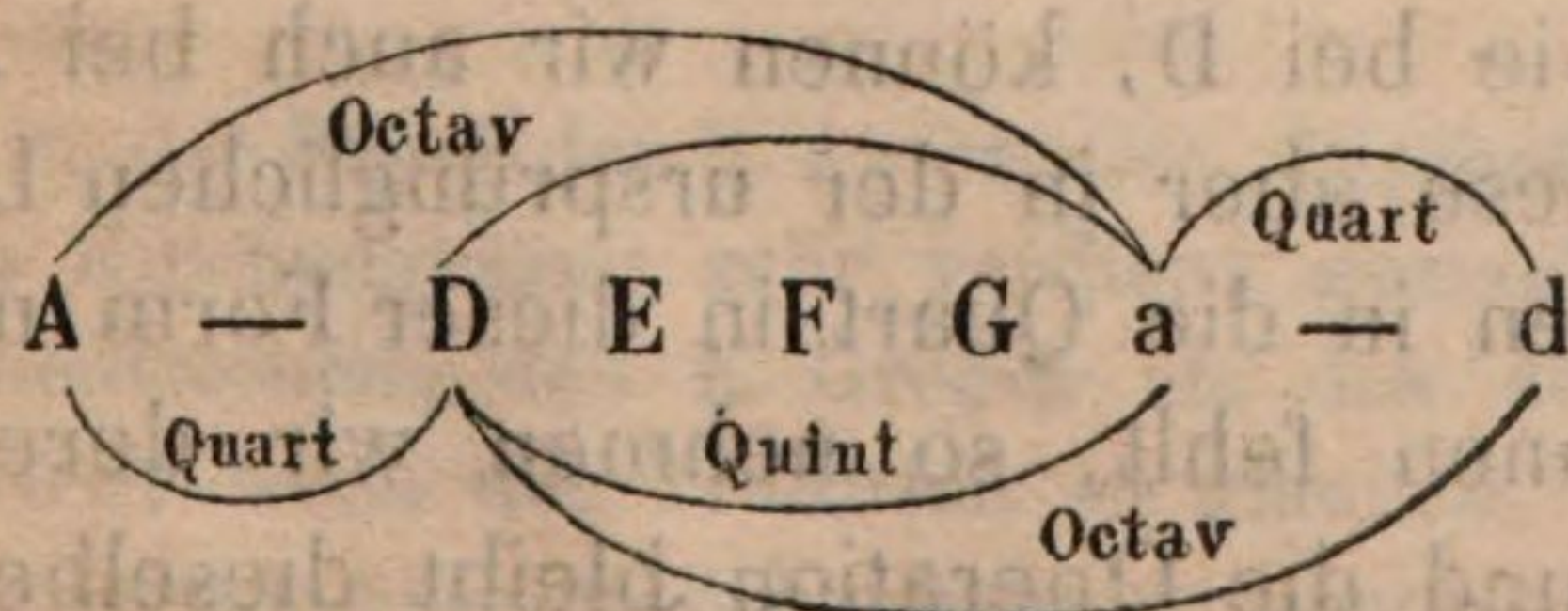
G a ♯ c d — g — d; d c ♯ a G = III.

a ♯ c d e — aa — e; e d c ♯ a = IV.

Die vier Haupttöne, die die vier verschiedenen Reihen beginnen, sind also A, B, C, D; sie bestimmen die Tonart, die vorzugsweise durch den Grundton und das entsprechende Pentachord erkannt wird.

Sonach gibt es im Gregorianischen Gesang nur vier Tonarten, bei den Alten gekannt und genannt unter den Namen Protus (*Primus*); Deuterus (*Secundus*); Tritus (*Tertius*); Tetrardus (*Quartus*).

Von diesen vier Tonarten gibt die mit dem Grundton D durch ihre eigenthümliche Stellung im System zunächst Anlass zu einer merkwürdigen Erweiterung und Doppelbildung.



Der Ton D steht zu A im Verhältnisse von 4 : 3; 4 ist identisch mit 2 (der Unteroctav von D) und mit 1 (der Doppelunteroctav von D); A ist also gezeugt von 1 oder 2 oder 4; D ist also Grundton zu A; und die Tonbeziehung der beiden kann nur sein D, A, D. Der Ton D steht zu a im Verhältnisse von 2 : 3; zu d im Verhältnisse von 1 : 2; $d : a = 4 : 3$; $a : A = 2 : 1$. — Es wird sich also das Tonbild D E F G a folgendermassen erweitern lassen.

D E F G a — d — a; a G F E D — A — D.

Dem aufmerksamen Beobachter kann, namentlich wenn er diese zwei Formeln öfters seinem Ohre sich vorführt, die eigenthümliche, wir möchten sagen, naturwüchsige Verbindung nicht entgehen, in der die beiden Formeln zu einander stehen. Die erste von D ausgehend schwingt sich aufsteigend männlich und kühn in die Höhe; von dem gemeinsamen Punkte a steigt wie correspondirend und nachhallend die zweite in die von der Natur bestimmte Tiefe, und durch den äussersten Ton A in ihren Grundton D zurück.

Man hat den beiden Bildungen verschiedene, ihren Character bezeichnende Namen gegeben.

Man hat die erste den Meister, den Herrn, den König, den Führer, den Mann; die zweite den Gesellen, den Diener, den Unterthan, den Begleiter, die Frau genannt. Man wird — nur wiederhole sich der Leser, dem die Sache neu, recht fleissig singend die Formeln — in allen diesen Benennungen etwas finden, das das Verhältniss der Formeln sehr richtig bezeichnet. Wir haben sie wol kurzweg Ober- und Unterton genannt. — Im Gregorianischen Gesang sind sie bekannter unter dem Namen authentisch (stiftend, selbstständig, Autor), und plagalisch (Seitenton, abgeleitet). — Demnach zerfällt die Tonart von D in zwei, eine Ober- und Untertonart, mit dem gemeinsamen Grundton D. Das Pentachord D E F G a gilt für beide, einmal auf-, das andere mal absteigend; wir nennen es die gemeinsame Wurzel.

Aehnlich, wie bei D, können wir auch bei A und B und C verfahren; da diese aber in der ursprünglichen Lage eine Erweiterung nach unten in die Quart in dieser Form nicht bilden können, weil sie ihnen fehlt, so nehmen wir deren Versetzung in die Oberquint, und die Operation bleibt dieselbe, nur mit Einer

Ausnahme und zwar bei E. Denn da E nach unten wol B, aber nicht die Quart 4 : 3 ($\equiv$ H) findet, so bildet diese Tonart die Gefährtin etwas abweichend, indem sie in die Terz C absetzt, (der sich der Analogie wegen oft c oben anschliesst).

Demnach: A B C D E $\equiv$ E F G a $\frac{1}{2}$ (h)

authent.

plagal.

also: E F G a h — e — h; (c) h a G F E — C — E.

Ferner: B C D E F $\equiv$ F G a h c

authent.

plagal.

also: F G a h c — f — c; c h a G F — C — F.

Endlich: C D E F G $\equiv$ G a h c d

authent.

plagal.

also: G a h c d — g — d; d c h a G — D — G.

Da nun jede der genannten vier Haupttonarten eine Unter-tonart gefunden hat, so zählen wir im Gregorianischen acht Tonarten mit vier Grundtönen; vier authentische, vier plagale, die paarweise zusammengehören ¹⁾. Bilden wir nun noch die Wurzel einer jeden nach oben und unten aus, so stellt sich folgendes Bild dar.

{	1. Ton. Auth.	D E F G a b (h) c d
	2. Ton. Plag.	A B C D E F G a
{	3. Ton. Auth.	E F G a h c d e
	4. Ton. Plag.	C D E F G a h (c)
{	5. Ton. Auth.	F G a h c d e f
	6. Ton. Plag.	C D E F G a h c
{	7. Ton. Auth.	G a h c d e f g
	8. Ton. Plag.	D E F G a h c d.

Unsere einzige Abweichung von der gewöhnlichen Darstellung ist durch den Ton B entstanden; wir sind nun aber der unumstösslichen Ueberzeugung, dass unten kein H vorkommen kann, sondern nur B; oben dagegen b und h, das erste als Octav von B, das zweite als Quint von E. —

¹⁾ Man gibt in der Regel den h. Ambrosius, Bischof von Mailand († 397), der sich um den Kirchengesang sehr verdient gemacht hat, als den Begründer der authentischen, den h. Gregor als den der plagalischen Tonarten an. Das wird, wenn der Tradition zu glauben, wol nur soviel heissen, dass der zweite die äussere Scheidung vorgenommen.

Dass die Tonart von D, der oberen Reihe nach die vierte, gegenwärtig wie früher die erste heisst, kann mehrere Gründe haben. Zuerst ist sie ihrem innern Wesen nach, das wir vielleicht später in Verbindung mit den übrigen Tonarten untersuchen, weitaus die vorzüglichste von allen. Sie heisst auch die dorische, weil sie bei dem dorischen Stamm volksthümlich war, und von ihr geben die Autoren das schöne Charakterbild.

„Die dorische gibt Züchtigkeit und bewirkt Keuschheit.“

„Die alten Griechen machten den dorischen Gesang zum Lehrer der Weisheit und Spender der Keuschheit; er solle nämlich die Laster vertreiben und die Tugenden einflössen.“

„In Bezug auf die dorische Musik stimmen Alle darin überein, dass sie am meisten gesetzt sei, und dass sie einen durchaus männlichen Character habe.“

„Die alte dorische Musik war grossartig, erhaben, würdevoll, ruhig; sie hatte nichts Breites, nichts Ungebundenes, nichts Lustiges, nichts Weichliches; sie war einfach, gewaltig, mit wenigen und mässigen Modulationen.“ ¹⁾

Sie kann auch den Namen „erste“ bekommen haben, weil sie mit ihren Haupttönen A, D, a, d, aa das ganze System umfasst; vielleicht auch weil sie mit ihrem Tetrachord A H C D = D E F G an der ersten Stelle stand; endlich auch, weil sie mit ihrem Grundton D in der Reihe der Grundtöne D, E, F, G an erster Stelle steht.

Wie dem immer sei, die zweite hiess und heisst noch hypodorisch ²⁾; die dritte phrygisch — (mit dem für Hy-

¹⁾ Dorius pudicitiae largitor et effector castitatis est. (Cassiod. lib. 2. ep. 40.)

Veteres Græci fecere Dorium melos prudentiae largitorem, et castitatis effectorem, ad vitia scilicet depellenda et virtutem instillandam. (G. Franck dissert. medica de musica.)

De Dorica omnes consentiunt, esse ipsam maxime stabilem, indolemque habere imprimis virilem. (Aristot. pol. 2, 7.)

Dorica vetus magnifica, sublimis, gravis, contenta, nihil habuit fustum, nihil solutum, nihil hilare, nihil molle: sed plenum, vehemens, paucis modicisque flexibus. (Jul. Scaliger Poet. Lib. 1. c. 19.)

²⁾ *Hypo*, gewöhnlich erklärt, weil sie unter der dorischen liegt. Der Merkwürdigkeit halber setzen wir auch die Erklärung von *ὑπο* = ähnlich her, die jedenfalls geistvoller ist, als jene, und Beachtung verdient: „Ich glaube aber, dass, wie wir „*subalbus*“ nennen, was dem Weissen (*albus*)

mnen so geeigneten feurigen Bau); die vierte hypophrygisch (die zarteste von allen); die fünfte lydisch; die sechste hypolydisch; die siebente mixolydisch (d. h. mit dem Lydischen vermischt); die achte hypomixolydisch ¹⁾).

Dass der Gregorianische Gesang eigentlich nur diese acht Tonarten hat, kann durch eine grosse Zahl Zeugen erhärtet werden, die wir ausführlich anzuführen für überflüssig halten, weil es schon vielfach geschehen ist. — Uebrigens ist die Achtzahl und ihr Typus schon gegeben in den acht Psalmtönen, von denen wir annehmen müssen, dass sie stets in der Kirche gewesen, also von den Juden herübergenommen wurden. — „Quod universa tenet ecclesia, nec Conciliis institutum, sed semper retentum est, non nisi autoritate apostolica traditum rectissime creditur.“ (*August. de baptism. contr. Don. IV, 24. n. 3.*) Es scheint uns nicht von so grossem Nutzen zu sein, Ausnahmen von der Regel, die zunächst mit dem *b* und *h* zusammenhangen, zu Regeln zu stempeln; eher will es uns bedünken, dass dadurch die ohnehin schon so grosse Verwirrung wo möglich vermehrt werde.

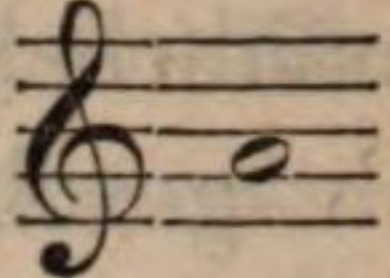
§. 17.

Nachdem wir nunmehr das Gregorianische System entwickelt und seine Verwendung in den Hauptumrissen bezeichnet haben, wollen wir, ehe wir unsere Arbeit schliessen, noch auf einen wichtigen Punkt die Aufmerksamkeit richten, die er sicher in hohem Maasse verdient. Er betrifft die Tonhöhe des Alphabets. Es fragt sich nämlich: Hat jeder der sieben Grundtöne für sich eine bestimmte, ihm allein zukommende (absolute) Höhe, und wenn das, welche ist dies? —

In Beziehung auf den ersten Theil der Frage ist man ziemlich allgemein der Meinung, dass keiner der Grundtöne eine ihm

ähnlich ist, „*subdulcis*“, was dem Süssen (*dulcis*) nahe kommt, wenngleich es nicht so ist, so *hypodorisch* genannt worden ist, was nicht ganz dorisch ist.“ (*Ego vero arbitror, veluti nos subalbum dicimus, quod albo simile est, subdulce, quod accedit ad dulce, quamvis non sit eiusmodi, ita hypodoricum appellatum fuisse, quod doricum valde non sit.*) Athenæus lib. XIV. c. 5.

¹⁾ Wir halten an diesen Namen, die in der katholischen Kirchenmusik eben so alt als ehrwürdig sind, fest trotz aller gegentheiligen Behauptungen und Erklärungen.

allein zukommende Tonhöhe besitze, durch verschiedene Ursachen jedoch, namentlich durch die Einführung auf bestimmte Höhe zu normirender Instrumente eine solche wünschenswerth und nothwendig geworden sei. Und da für die Normirung der sieben durch Feststellung Eines und Anwendung seines Verhältnisses zu den übrigen leicht gesorgt ist, so hat man einen Normalton und zwar das eingestrichene **a**  in der musikalischen Welt festgestellt, vermittelt dessen man die übrigen bald findet.

Wir sind dagegen der Meinung, dass jeder der sieben Töne von Natur aus eine ihm allein zukommende (absolute) Höhe besitzt. Dass er eine bestimmte Höhe gehabt hat, geht aus dem Umstande hervor, dass man statt eines Cornettones und Chortones der alten Orgeln den um eine kleine Terz, resp. grosse Secunde tieferen Kammerton wählte. Eine Willkür bei Bestimmung der Höhe konnte aber bei den Orgeln nicht Platz greifen, weil sich dieselben nach der Stimme richten mussten; die einzelnen Töne ihres Alphabets aber gar nicht gedacht und, wie wir oben sahen, gebildet werden können, ohne Zugrundelegung der Schwingungszahlen. Es hat also jeder der sieben eine absolute, feste Höhe; und ist ihm diese Eigenschaft so nothwendig, dass er ohne dieselbe aus dem System fällt. Es genügt aber auch hier Ein Normalton und zwar das $\bar{a}$, als Mittelton in den beiden den regulären Stimmumfang bildenden zwei Octaven.

Um nun in diesem Punkte eine noch mehr bei der weltlichen, vielfach mit Instrumenten verbundenen Musik, als bei der kirchlichen, in der zunächst der Vocalgesang (also auch relative Tonhöhe), nothwendige Einigung hervorzurufen, hat man im J. 1834 auf der Stuttgarter Naturforscherversammlung das eingestrichene **a** zu 440 doppelten, d. h. 880 einfachen Schwingungen festgesetzt; und als auch nun noch, nicht allein in vielen Reichen, sondern sogar vielen Orten, eine grosse Verschiedenheit blieb, ist die Sache neuerdings Gegenstand der ernstesten Aufmerksamkeit des Kaisers Napoleon geworden, der im J. 1858 zur Normirung des $\bar{a}$ eine Commission berief und auf deren Rath zunächst für ganz Frankreich dasselbe auf 870 Schwingungen festsetzte. Zwar haben sich, von der einleuchtenden Nützlichkeit einer gleichmässigen Tonhöhe überzeugt, bereits andere musikalische Kreise

der französischen Norm angeschlossen; indess ist es nicht schwer vor auszusehen, dass dieselbe nie allgemein werden, oder Bestand gewinnen wird, weil ihr die erste Bedingung einer Lebensfähigkeit, auf Gründen und Prinzipien beruhende Wahrheit mangelt, nach denen man sich vergebens bei der Arbeit der Commission umsieht.

Wir haben oben bereits den Stimmumfang nach den zwei Octaven mit

b
A B C D E F G a b c d e f g aa

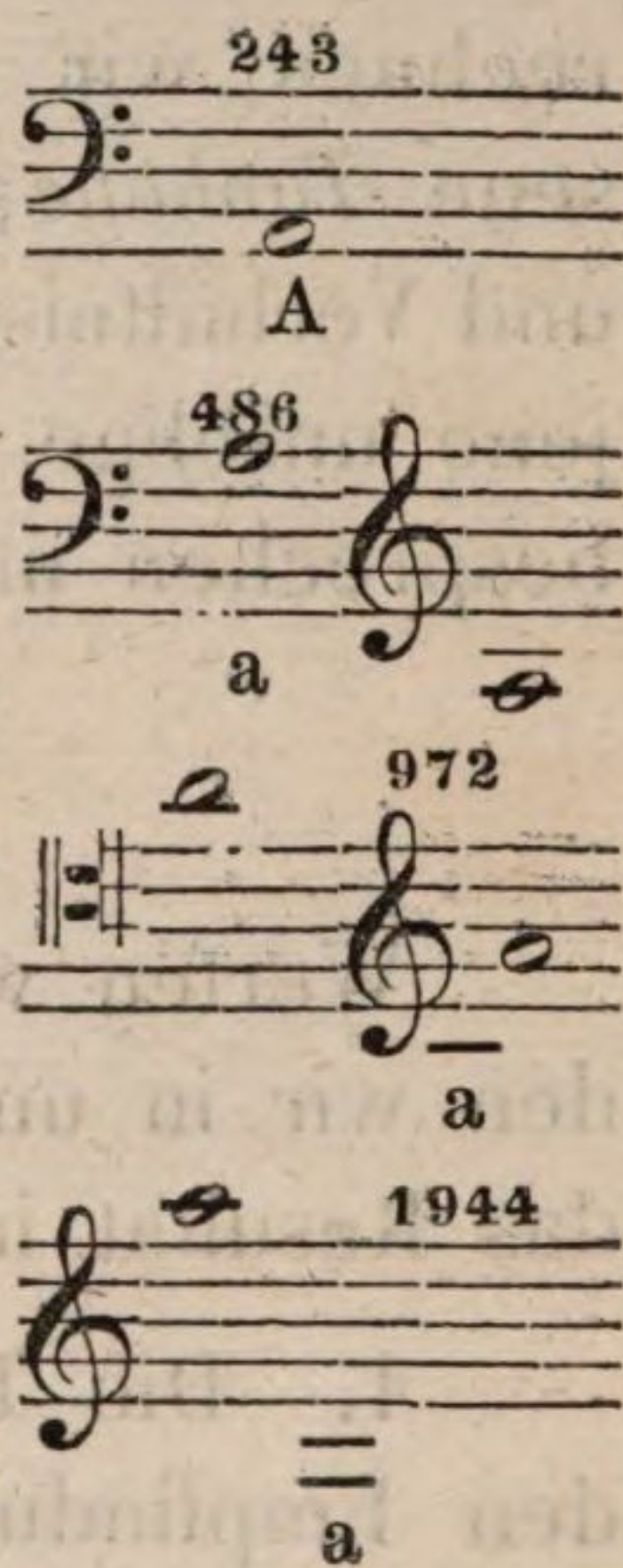
angegeben. A ist der tiefste Normalton der Männerstimmen, aa der höchste; in a knüpft sich der tiefste Ton der Knaben oder Frauen an und bindet eine weitere Octav aa — aaa hinzu.

A hat 243, a 486, aa ($\bar{a}$) 972, aaa ($\bar{\bar{a}}$) 1944 Schwingungen. Danach also $\bar{a}$ 972; fast eine ganze grosse Secunde höher, als das französische mit 870 Schwingungen ($864 : 972 = 8 : 9$)¹⁾.

Das ist ein Punkt, der sich so natürlich versteht, dass wir wirklich nicht einsehen, wie er widerlegt werden kann.

Setzen wir nun für die Kirchenmusik das $\bar{a}$ auf seine 972 Schwingungen, so erwächst uns daraus wenigstens ein zweifacher Nutzen.

Erstens: Was Recht ist, muss Recht bleiben; und ist es durch Ungunst aus seiner Position gedrängt, möglichst bald in dieselbe zurückgesetzt werden. Abweichung von den Gesetzen zieht stets in dem ganzen betroffenen Organismus bedenkliche Folgen nach sich. Dahin rechnen wir deshalb als weiteren Nutzen zweitens: Zurückführung der Stimme in ihre natürlichen Gränzen; dadurch wieder gesunde, natürliche Entwicklung ihres Wesens und ihrer Fähigkeiten. Keine Klage ist häufiger und gerechter, als die, dass die Gesangkunst zu Grabe geht. Die Stimme ist wahrlich ein kostbares, das kostbarste Instrument. Nun wie Viele



¹⁾ Dieser natürlichen Höhe steht zunächst die Stimmung im Kärnthnertheater in Wien (932) und die Petersburger, die diese Zahl noch überschreitet.

sind, die sie eben wie ein Instrument ansehen und behandeln, und beim Singen des Gebrauches dieses Instrumentes mit allen seinen Feinheiten sich bewusst werden? — Und ferner, wo ist gegenwärtig ihr unwiderstehlicher Zauber, ihr Mark, ihr Schmelz, ihr Glanz, ihr Strich, ihre Seele? Und ferner, wo sind gute Sopranisten, gute Altisten, gute Tenoristen, gute Bassisten? — Wir geben zu, dass auch manche andere Ursachen diesen eben so wahren, als beklagenswerthen Erscheinungen zu Grunde liegen; sicherlich aber ist es unter diesen nicht die letzte, dass der edlen Tonsprache die ersten Lebensbedingungen, wir möchten sagen, die Prinzipien der Prinzipien abhanden gekommen sind. Und dahin rechnen wir vor allem das *System* und die mit ihm verwachsene *Tonhöhe*; andererseits die Richtigkeit und Reinheit der Töne und Verhältnisse, gegenwärtig verkümmert und verkrüppelt durch jene unselige *Temperatur*, die wir in einem demnächstigen Hefte besprechen möchten.

§. 18.

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf den Weg, den wir in unserm Excurs zurückgelegt haben, und fassen wir das Resultat in einigen kurzen Sätzen zusammen.

1. Die Tonsprache ist von der höchsten Wichtigkeit; mit den Empfindungen ausgehend von derselben Quelle trifft sie auch unmittelbar dieselbe Quelle, *Lauteres* oder *Gefälschtes* ihr zuführend.

2. Letzter Endzweck der Musik ist *Erfreueung des Herzens*, dadurch *Reinigung*, dadurch *Befestigung* desselben.

3. Die Tonsprache ist in der Kirche *vorgeschrieben*; mit Recht, wegen ihrer grossen Wirkungen.

4. Soll sie diese Wirkungen haben, so muss sie vorab auf *fester, unerschütterlicher* Grundlage ruhen und bis auf das *Kleinste* nach *strengen*, dem Endzwecke genau entsprechenden *Gesetzen* zu *vollkommenster Ordnung* gefügt, d. h. in sich *echt* und *rein* sein.

5. Der *kirchlichen* Tonsprache liegt nun wirklich ein *festes, unerschütterliches*, weil auf *unwandelbaren Naturgesetzen* gebautes *System* zu Grunde.

6. Das ganze Tonreich wird von Einem Stammton, *B*, abgeleitet; das natürliche Tonalphabet besteht aus den sieben Tönen A B C D E F G; unter diesen sind A B, E F kleine, die übrigen grosse Secunden. *Das Kräftige ohne Milde ist hart; das Milde ohne Kraft weichlich; aber die Mischung zeigt schon, dass die Kraft vorherrschen soll, wie zugleich die Ordnung, dass diese sich nur von der Milde entwickeln kann.*

7. Aus den vier Haupttönen A, B, C, D bauen sich vier Tonarten, die sich, je eine zu zwei, also zu acht erweitern lassen.

8. Die Normalhöhe des eingestrichenen a ($\bar{a}$) ist durch 972 Schwingungen bestimmt.



Quante, Bernhard,

Zur Reform des Kirchengesanges [Aus Schafhäutls Nachlass.] Allen
Musikfreunden gewidmet. I. Das Gregorianische System

Münster 1867

Liturg. 1158 w

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10591473-4